This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

ucc

Library
of the
University of Wisconsin

S. Gibson
New College
Oxford
Feb.
1923

DE LA

CONDITION DES ARTISTES

DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE

THÈSE

Présentée à la Faculté des lettres de Paris

PAR

H. BAZIN

Ancien élève de l'Ecole normale, ancien membre de l'Ecole d'Athènes,
agrégé des lettres

NICE
IMPRIMERIE V.-EUGÈNE GAUTHIER ET COMPAGNIE
1, descente de la Caserne, 1

1866

DE LA

CONDITION DES ARTISTES

DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE

Tous droits réservés

DE LA

CONDITION DES ARTISTES

DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE

THÈSE

Présentée à la Faculté des lettres de Paris

PAR

H. BAZIN

Ancien élève de l'Ecole normale, ancien membre de l'Ecole d'Athènes,
agrégé des lettres

NICE

TYPOGRAPHIE V.-EUGÈNE GAUTHIER ET COMPAGNIE

Descente de la Caserne, 1

1866

ERRATA

Page	7,	ligne	14,	au lieu de	Winckelmaan,	lisez :	Winckelmann.
»	10,	»	21,	»	elles,	»	elle.
»	13,	»	15,	»	hérault,	»	héraut.
»	29,	»	20,	»	Collæschros,	»	Callæschros.
»	31,	»	6,	»	Hermodius,	»	Harmodius.
»	35,	»	26,	»	de Telchines,	»	des Telchines.
»	46,	»	6,	»	on mot,	»	un mot.
»	65,	»	7,	»	hémogénie,	»	hégémonie.
»	80,	»	13,	»	Ananagore,	»	Anaxagore.
»	82,	»	4,	»	oublait,	»	oubliait.
»	138,	»	30,	»	*Hest. Var*,	»	*Hist. Var*.
»	141,	»	30,	»	TZETZEZ,	»	TZETZES.
»	152,	»	18,	»	sur celle-ci,	»	vers celle-ci.
»	188,	»	13,	»	pourait,	»	pourrait.
»	189,	»	5,	»	*love*,	»	*Jove*.
»	220,	»	20,	»	sentiment,	»	sentiments.
»	240,	»	4,	»	inutiles,	»	inutile.

W127
.B34

601817

PRÉFACE

On se propose ici de rechercher la condition des artistes grecs, c'est-à-dire la place qu'ils occupèrent dans la société, la considération dont ils jouirent et l'action qu'ils exercèrent. On les trouve d'abord aussi obscurs et on les laisse aussi discrédités que l'art dont ils étaient les représentants. On s'arrête sur la période brillante qui s'étend entre leurs essais et leur décadence pour y relever les causes auxquelles ils durent de former une classe distincte et privilégiée. C'est un coin de l'histoire de l'art, moins exploré peut-être que le reste de ce vaste domaine où la critique française et allemande a fait de si belles découvertes.

L'antiquité n'avait pas laissé périr la mémoire des artistes. Adæus de Mitylène avait écrit sur les sculpteurs (1). On comptait plusieurs traités sur les peintres : ceux du roi Juba, de Pamphile, d'Antigone. Aristodème de Carie, l'hôte et l'ami de Philostrate, avait composé un livre où il parlait « des peintres illustres, des villes et des rois qui s'étaient montrés

(1) Athen., xiii, p. 606.

zélés pour la peinture. » Il paraît certain que Polémon le Périégète avait donné place à la biographie dans son livre sur les tableaux de Sicyone, et Duris de Samos, dans ses traités sur la Toreutique et sur la Peinture (1). Enfin, lorsque Pasitélès, contemporain de Pompée, décrivait en cinq livres les ouvrages les plus remarquables de tout l'univers, on peut présumer qu'il n'oubliait ni leurs auteurs ni les circonstances importantes des commandes et des entreprises (2). Il y eut toute une branche de la littérature consacrée à l'art et aux artistes.

Ces ouvrages qu'il aurait été si intéressant de connaître et d'étudier, sont entièrement perdus. Pour écrire sur la condition des artistes, on n'a d'autre ressource que de recueillir les renseignements épars dans Pline l'Ancien, Pausanias, Plutarque, Lucien, Elien, Athénée, Vitruve; je parle des principaux. Il faut rapprocher les détails trop peu nombreux et trop incomplets, les éclairer l'un par l'autre, les interpréter, les lier. Il faut les contrôler quelquefois et les rejeter comme faux ou en dégager le vrai. Il faut, à l'occasion, induire de ce qu'on sait ce qu'on ignore, sans imprudence, mais aussi sans timidité déplacée, sous peine d'être aride, insuffisant, inexact même par excès d'exactitude. Les œuvres de l'art fournissent encore d'utiles lumières; il est rare qu'un ouvrage n'ait rien à nous apprendre sur son auteur. De ces éléments disséminés, on a essayé de faire un ensemble dont on ne se dissimule pas l'imperfection.

(1) Pour cette question, voir M. Rossignol, *Trois Dissertations*, *Durand*, 1862, p. 82-92.

(2) Pl., *H. N.*, xxxvi, 4.

Quoi qu'on ait surtout puisé aux sources anciennes, on n'a pas négligé les sources modernes : on leur doit beaucoup. Il est même juste de dire que c'est d'elles que ce travail est inspiré et qu'elles seules l'ont rendu possible. Déjà M. Ad. Stahr, dans un chapitre brillant de son Torso, avait tracé une esquisse de la condition des artistes (1). Sillig a réuni ou indiqué dans son Catalogue des Artistes tous les textes qui ont rapport aux artistes connus (2). La substantielle archéologie de l'art par O. Müller est un excellent guide : c'est un répertoire de faits qui instruisent et de réflexions qui font penser (3). On a mis à contribution son traité latin sur la vie de Phidias (4). L'*Histoire de l'Art*, de Winckelmaan, et le *Jupiter Olympien*, de M. Quatremère de Quincy, sont des œuvres de fond qu'on ne peut passer sous silence. On a consulté avec fruit la savante brochure de M. Rossignol, intitulée *Trois Dissertations*. Enfin, on regarde comme un véritable devoir de reconnaissance de déclarer combien on a profité à la lecture des articles fins et ingénieux que M. Beulé a donnés dans la *Revue des Deux-Mondes* et dans la *Gazette des Beaux-Arts* (5). On n'a guère été, au bout du compte, qu'un metteur en œuvre : tâche modeste en apparence, mais dont la difficulté n'est bien connue que de ceux qui l'ont tentée.

(1) Ad. Stahr, *Torso, Art, artistes et œuvres d'art dans l'antiquité*, 2 vol. in-8°, texte all., Brunswick, 1854. t. I, p. 395-456.

(2) Sillig, *Catalogus artificum*, Dresde et Leipsick, 1 v. in-8°, 1327.

(3) O. Muller, *Archéologie de l'art*, revue par Welcker, texte all., 1 vol. in-8°, Breslau, 1848.

(4) *De Phidiæ vitâ et operibus*, Goettingue, 1827, 1 vol.

(5) *Phidias*, drame antique; *Polygnote; Apelle; Du Principe des expositions; Gazette des Beaux-Arts; De la Sculpture avant Phidias*, années 1862, 1863.

DE LA

CONDITION DES ARTISTES

DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE

CHAPITRE Ier

Condition obscure des premiers artistes

En Grèce, l'art est anonyme à ses débuts : artistes et artisans ne font qu'un. La grossièreté des mœurs, l'empire de la force, l'instabilité de la vie privée et sociale retiennent l'art captif dans les liens du métier. Platon, dans son *Critias*, nous représente le plateau de l'Acropole d'Athènes occupé par la caste guerrière qui s'établit dans des habitations communes près des temples et qui s'entoure d'une palissade pour sa défense ; sur les pentes et sous l'œil et la menace des hommes de guerre sont groupés les laboureurs et les artisans (1). Voilà l'image de la vie obscure des pre-

(1) Plat., *Critias*, p. 142.

miers artistes ou plutôt de ces ouvriers ingénieux qui, dans l'enfance de la société grecque, appliquaient les simples procédés de l'art naissant, confondus avec ceux de l'industrie. Encore Platon nous décrit-il Athènes et avec Athènes toutes les cités grecques pendant la paix ; mais viennent la guerre, les migrations des races qui se refoulent et s'arrachent le sol, les assauts continuels des pirates et des brigands, l'artisan devient soldat, ou n'a plus à faire que des armes pour ceux qui se battent. Dans ces agitations sanglantes, l'art ne peut éclore ni la classe des artistes se constituer.

La langue témoigne avec l'histoire de l'origine obscure des artistes. Elle n'a qu'un mot pour désigner l'art et le métier (τέχνη); elle appelle les sculpteurs *gratteurs de pierre* (λιθοξόοι), ou encore *fabricants d'hermès*, parce que l'hermès n'est qu'une tête au bout d'un pilier carré (1); elle appelle les peintres *dessinateurs d'animaux* (ξώγραφοι) et les architectes *charpentiers, maîtres-charpentiers* (τέκτων, ἀρχιτέκτων); enfin elles les comprend tous sous la dénomination méprisante de manouvriers (χειρῶναξ, χειροτέχνης) (2). D'ailleurs, si nous demandons aux histoires de l'art ou aux écrivains de l'antiquité les ouvrages des premiers artistes, nous ne serons pas tentés de protester contre les dédains de la langue. Ils en sont encore à tailler, par exemple, des piliers coniques ou carrés pour une religion arrêtée dans de grossiers symboles, ou à

(1) Plut., *De adul. et am.*, 37; *De superst.*, 6; Lucian., *Somn.*, 7.
(2) Arist., *Polit.*, *passim;* Luc., *Somn.*

sculpter de roides idoles de bois qu'on habille comme des mannequins; ils font des armes, des coupes, des siéges, quelquefois incrustés de métaux précieux; ils décorent de plaques d'airain les maisons des chefs; ils taillent et disposent symétriquement des blocs énormes comme dans le trésor de Mycènes (1). Tous ces travaux, hormis les derniers qui font pressentir l'architecte, ne dépassent point la capacité de l'artisan.

Mais si humbles que soient les artistes dans les tâtonnements inévitables de leurs débuts, quelle est leur existence au milieu des cités, quand les divers Etats grecs commencent à s'asseoir ? Il est impossible de la déterminer avec précision; on la conjecture tout au plus ; et pourtant on ne peut s'empêcher de céder aux conjectures, parce qu'on voudrait marquer tous les degrés par lesquels ont passé les artistes avant de monter au rang des Phidias, des Polyclète, des Praxitèle. La faiblesse de l'enfance prépare à la force de la maturité et en donne une plus juste idée. Il semble qu'à Athènes, et probablement dans les autres villes grecques, les sculpteurs, au moins comme les potiers, avaient leur quartier distinct qu'on appela plus tard le *quartier des fabricants d'hermès* (2). On se les figure réunis en une sorte de corporation où l'art était héréditaire; nous verrons bientôt que les premiers artistes, connus par des renseignements certains, sont un père avec ses fils et ses petits-fils, que la famille est donc le berceau

(1) O. Muller, *Archéol. de l'art*, § 45-70.
(2) Plut., *De Gen. Socr.*, 10 : πορευόμενοι διὰ τῶν ἑρμογλυφῶν...

de l'art et la forme naturelle qui annonce et précède l'école. Si dépendants qu'ils nous apparaissent, ils ont dû être ménagés dès l'origine par le chef militaire qui voulait avoir d'eux une belle arme ou une belle coupe. Dès l'origine aussi les prêtres les ont couverts de leur protection, parce que les idoles dues au travail des artistes entretenaient la piété publique et qu'ils sentaient en eux des auxiliaires utiles dont il importait de faire des auxiliaires dévoués. A ces marques d'attention ou d'intérêt qui les tiraient déjà de la foule des artisans vulgaires, s'ajoutaient, pour soutenir leurs efforts, les joies de leurs fêtes annuelles. Comme les potiers, les artistes avaient, on n'en peut douter en lisant Homère, les dieux protecteurs de la corporation, Vulcain et Minerve; et il est permis de supposer qu'aux jours consacrés ils en imploraient les faveurs par des hymnes dont le sens était analogue à celui d'un prélude d'Homère :

« Muse, chante l'ingénieux Vulcain; avec Minerve, il a enseigné sur la terre les nobles travaux aux hommes qui habitaient auparavant les antres des montagnes comme des bêtes sauvages; maintenant, initiés aux arts par Vulcain, ils passent toute l'année des jours tranquilles dans leurs demeures (1). »

Les artistes athéniens, surtout, devaient avoir une position à part entre tous les artistes grecs : leur principale protectrice, Minerve, la déesse des arts, n'était-elle pas en même temps la patronne d'Athènes?

(1) Hom., *in Vulc.*

Nous entrevoyons dans Homère que l'estime publique qui honorait avant tout le courage militaire, distinguait aussi l'habileté de l'artiste. Homère est l'écho ou peut-être le précurseur de cette estime, quand il dit des chiens faits par Vulcain pour le palais d'Alcinoüs : « Ils étaient exempts à jamais de la mort et de la vieillesse (1). » Ce cri d'admiration naïve sur l'immortalité que l'art communique à ses œuvres, nous révèle à la fois un vif sentiment de l'art et témoigne d'une considération réelle pour l'artisan. Mais nous ne sommes pas réduits à des conjectures. Homère les range dans la classe des *ouvriers du public* (δημιοεργοί) où ils sont placés à côté des devins, des médecins, des chantres divins, des héraults; et il suffit de se rappeler le rôle de ces derniers dans l'*Odyssée* et dans l'*Iliade* pour ne pas prendre une idée trop basse des artistes du temps d'Homère (2). Enfin, le poète a cité des noms; et, que l'on croie ou non à l'existence d'Icmalius et d'Harmonidès, Homère eût-il introduit ainsi dans ses poèmes, sur la même ligne que ses héros, les représentants d'une classe encore méprisée? De bonne heure, la curiosité du génie grec a dû s'éprendre pour la nouveauté des inventions de l'artiste et s'intéresser à l'inventeur.

Avant de quitter la carrière aventureuse des conjectures, il faut demander à la légende de Dédale ce qu'elle peut nous apprendre sur la condition des ar-

(1) Hom., *Odyss.*, vii, v. 85 et suiv.
(2) Hom., *Odyss.*, xvii, 382-386; xix, 135.

tistes. Dédale a-t-il existé? est-il l'auteur des œuvres qu'on lui attribue? a-t-il mené la vie errante qu'on lui prête? Questions obscures qui appartiennent à l'histoire de l'art et qu'elle-même abandonne souvent comme insolubles. Mais une légende, quelques invraisemblances qu'elle accumule, n'est pas créée de toutes pièces par l'imagination : si elle ne renferme pas de faits constants, elle manifeste du moins les tendances et les sentiments dont elle est issue et elle apporte à la critique un témoignage précieux. A ce titre, la légende de Dédale offre un véritable intérêt. Le nom seul de *Dédale* est significatif : dans Homère, il veut dire *industrieux, fait avec art,* et Pausanias lui-même, qui croit à l'existence de Dédale, ne donne pas le terme de *dédale* comme le nom de l'artiste, mais comme un surnom (1). L'artiste est l'homme qui a le don d'inventer, le don de surprendre et de servir par les œuvres que produit son industrie : l'éloge est grand et digne des Grecs. Dédale est de race royale : il appartient à l'illustre famille des Métionides (2); le génie de l'artiste est une royauté ou tout au moins une noblesse qui vaut celle du meilleur sang. Le père de Dédale se nomme Palamaon, et sa mère Phrasimède (3). Nous trouvons résumées par ces termes expressifs la fonction et la dignité de l'art qui exécute par la main ce que l'esprit a conçu. Palamaon et Phrasimède donnent

(1) Paus., ix, 3, 2.
(2) Paus., vii, 4, 5.
(3) Paus., ix, 3, 2; *Schol. ad Plat. Remp.* vii; ap. Sillig, *s. v. Dœdalus.*

le jour à Dédale : la main et l'esprit, par le mutuel secours qu'ils se prêtent, produisent l'œuvre habilement travaillée, l'œuvre d'art. Dédale va de pays en pays; il voit la Crète, la Sicile, la Libye même. La légende, en rapportant ces voyages, ne manque pas de leur attribuer des causes dramatiques, et Pausanias dira de Dédale avec une sorte d'émotion : « Dédale connu de tous les hommes par son art, ses courses errantes et ses malheurs (1) » ; mais laissons le drame. Cette histoire, due à la fantaisie, en partie du moins, n'est-elle pas une image de la vie des artistes qui ne sont pas attachés au sol, mais qui répondent à l'appel de tous les peuples grecs dont ils semblent, en quelque sorte, le patrimoine commun? Quand Dédale a demandé à la Sicile un refuge contre la colère de Minos, il s'attache si fortement par son art les filles du roi Cocalus qu'elles complotent la mort de Minos pour lui plaire, et sa réputation croissante se répand dans la Sicile et dans une partie de l'Italie (2). De même les grands artistes seront populaires partout où se parle la langue grecque, et les chefs des États, les rois, s'honoreront de leur familiarité. Dédale fonde une école et la légende nomme ses élèves Talus, Perdix, Endœus, mais aussi Dipœnus et Scyllis, dont la date est certaine. Ici elle se trahit par son mensonge; pour l'honneur de l'art athénien, il fallait que des sculpteurs crétois du VIe siècle eussent été les élèves de l'antique, du fabuleux sculpteur

(1) Paus., VII, 4, 5.
(2) Paus., *l. l.*

athénien Dédale. Mais Dédale, chef d'école, c'est un trait de plus ajouté à cette image de la condition des artistes que nous croyons retrouver dans la légende. La légende fait de Dédale un sculpteur, un architecte, un ingénieur, un mécanicien (1), et veut dériver de lui les divers courants de l'art et de l'industrie ; elle figure aussi la variété du génie des anciens artistes qui ne se renfermaient pas dans les limites d'un seul art, mais qui excellaient dans plusieurs ou s'y connaissaient. Enfin — et le détail n'est pas sans intérêt — Dédale nous est donné comme Athénien, et nous connaissons jusqu'à son portrait que nous trace Philostrate : « La physionomie de Dédale, nous dit-il, est celle d'un attique et son regard marque du sens et de la finesse; son vêtement aussi est attique (2). » C'est assez dire que la légende de Dédale est le fruit de l'imagination athénienne qui, pour expliquer la suite obscure de l'art athénien, le rattachait à Dédale et le montrait transmis de père en fils dans la famille des Dédalides. Socrate, sculpteur, avant d'être philosophe, se vantait d'être un dédalide (3), et nous trouvons le dême des Dédalides parmi les dêmes nouveaux que créa Clisthène. Les Athéniens qui, jusqu'à Phidias, ne pouvaient nommer que de rares et obscurs artistes, tenaient à faire entendre que les occasions de se produire avaient seules manqué à l'art

(1) Sillig., *s. v. Dœdalus.*

(2) Philostr., *Icon.*, i, 16.

(3) O. Muller, *Archéol. de l'art, l. l.;* Thiersch, *Époq. de l'art*, iie partie, ch. xxii et la note.

athénien et non les artistes à leur république. Si nous osions suivre des critiques hardis, nous montrerions les Dédalides entourant leur ancêtre mythologique Dédale du même culte dont les homérides entouraient Homère, appliquant ses procédés avec respect, sculptant dans le bois à son exemple les idoles dont il avait le premier détaché les jambes et ouvert les yeux, perfectionnant le détail sans toucher au principe de l'imitation, réunis en corps par les liens du métier et de la famille, et couverts de l'estime qui s'attachait à leur maître. Mais ne demandons pas trop à la légende. N'est-ce pas assez qu'elle nous offre une image flatteuse, tracée par l'amour-propre athénien, qui nous montre à travers les ténèbres de l'art naissant l'éclat de l'art développé, et, à côté de l'abaissement et de la dépendance des artistes, l'indépendance et l'illustration qui les attendent (1)?

(1) Muller, *Archéol. de l'art*, *l. l.* — M. Beulé suppose même que Dédale était Crétois, qu'il vint en Attique à la suite de Minos, et que l'orgueil athénien, pour se débarrasser d'une reconnaissance humiliante envers la Crète, inventa qu'au lieu de recevoir Dédale de la Crète, elle le lui avait envoyé. *Gazette des Beaux-Arts*, *Histoire de la Sculpture av. Phidias*, 1863, déc., art. vii.

CHAPITRE II

Les Artistes des îles et de l'Asie Mineure jusqu'à la conquête de l'Ionie

Vers la fin du VIIe siècle et le commencement du VIe, l'histoire nous fait mieux connaître la condition des artistes. Des noms propres, des faits certains, des œuvres authentiques nous éclairent sur leurs personnes, leurs travaux, leurs relations. L'Asie Mineure, Samos, Chio, sont leurs patries. Si les colonies ouvrent la voie à leurs métropoles et leur offrent à la fois l'exemple d'un art en progrès et d'artistes dans un rang digne d'eux, c'est que tous les fruits de la civilisation sont précoces sur un sol privilégié. Dans les colonies, l'égalité n'est pas le prix de la victoire que le peuple opprimé doit remporter sur l'aristocratie oppressive ou la race dépossédée sur les conquérants usurpateurs : elle est conférée à tous par la nécessité des circonstances, plus forte que les lois et plus durable que les conquêtes. Débarqués sur une terre inconnue où il faut s'accommoder avec les premiers habitants, élever des villes, s'établir par l'industrie, les colons se sentent égaux devant le labeur commun, et, par un accord tacite, se fonde une heureuse indépendance qui, en laissant à l'activité individuelle son libre jeu, la centuple. Les artistes seront

libres, parce qu'ils auront à mettre au service de la communauté deux des forces les plus fécondes, l'industrie et l'art. Et, comme preuve que les progrès de l'art et la dignité croissante des artistes accompagnent en Ionie le mouvement de la prospérité générale, les premiers artistes qui servent de type à l'histoire, pour apprécier la condition des artistes grecs, vont paraître dans les deux îles les plus florissantes de l'archipel Ionien, Samos et Chio. Hérodote n'hésite pas à nommer Samos la première des cités grecques et barbares. L'habileté et l'énergie de Polycrate lui créèrent de nouveaux droits à ce titre d'honneur que lui promettaient déjà l'étendue et l'activité de son commerce. Echappée aux mains d'Harpage, agrandie par la conquête de plusieurs îles voisines et même de villes du continent, victorieuse de Milet et de Lesbos, comme de Sparte et de Corinthe, Samos avait assez de richesse et de puissance pour se consoler de la perte de sa liberté. Chio, suivant Thucydide, était la cité la plus opulente de la Grèce : elle devait sa fortune à son terroir fertile et aux échanges avantageux de son commerce. Elle paraît avoir préféré à l'indépendance les douceurs d'une vie facile; quand Cyrus entreprit la conquête de l'Ionie, la molle Chio, pour garder ses possessions sur le continent et ne pas se compromettre dans une lutte sanglante, alla au-devant du joug des Perses et acheta la paix par une prompte soumission.

Les principaux artistes de cette période appartiennent à deux familles, dont les chefs sont Rhécus, à

Samos, et Malas, à Chio. Ni le goût public n'est assez formé, ni la séparation entre l'art et l'industrie assez nette, pour que la vocation crée les artistes et les jette dans la société avec l'appui d'un génie qui se connaît : l'hérédité de la famille va préparer le choix de la vocation. Dans les essais de l'art naissant, les exemples de l'atelier paternel et l'attrait de la curiosité assurent au père ses premiers élèves dans ses fils. Initié aux procédés conquis déjà sur l'ignorance, l'élève reprend l'art au point où l'a laissé le maître; le père et le fils mettant leur talent en commun, la vivacité inventive de la jeunesse trouve son soutien et sa règle dans l'expérience de la maturité, et, mû en quelque sorte, par une impulsion continue, l'art avance sûrement dans sa voie. C'est un spectacle intéressant que celui des ateliers de Rhécus et de Malas, tel que les inductions de la critique nous le découvrent. Car nous n'avons pas à Samos et à Chio ces castes de l'Orient où l'hérédité enchaîne l'art au lieu de le préparer doucement à rompre ses entraves; les artistes n'y sentent pas peser sur eux une impitoyable tradition que consacrent les mœurs et qui éternise la servitude de l'artisan. Ils sont Ioniens, ne l'oublions pas : ils mettent donc au service de l'art le génie mobile, curieux, inventif de la race ionienne, et il n'est pas à craindre que la transmission des procédés dans les familles des artistes ioniens y engendre une servile routine.

D'ailleurs, les circonstances leur assignent un rôle important. Derrière eux est l'Orient avec son art, im-

mobile, peut-être; mais frappant par sa grandeur imposante et plein de leçons pour des artistes qui débutent; devant eux est la mère-patrie qui bégaie à peine les premiers rudiments de l'art et qui, cherchant encore son équilibre dans des gouvernements stables et des divisions politiques déterminées, n'a le temps ni d'inventer ni d'apprendre: ils vont conquérir et transformer pour elle les richesses de l'Orient. Ils sont une des plus solides gloires de leurs patries qui, jetées par la nature entre les anciens empires de la Haute-Asie et les États nouveaux de la Grèce propre, deviennent le lien de deux civilisations. Comprirent-ils toute la grandeur de leur rôle? On peut en douter. Il était naturel qu'ils oubliassent vite leur dette envers l'Orient et que leurs emprunts leur parussent des créations. C'est à l'histoire de l'art qu'il appartient de dire à quel point ils s'approprièrent, en les marquant de leur sceau, les découvertes de l'Orient. Mais quelle activité devait animer leurs ateliers dans cette période féconde! Au sein de la famille, quelles joies, inconnues aux artistes de nos jours, qui ne peuvent plus inventer que dans le détail, lorsqu'un procédé trouvé par eux ou heureusement renouvelé ouvrait à l'art des voies inconnues! Faisons un effort d'imagination et représentons-nous Rhécus et Théodore découvrant le moyen de couler l'airain, puis le fer autour d'un noyau (1): la surprise et la satisfaction tout ensemble d'un pareil succès eût été, pour l'âme vive du Grec, une suffisante

(1) Paus, III, 12, 8; VIII, 14, 5.

compensation de la condition la plus obscure, si ce succès même ne les eût mis en lumière et signalés à leurs intelligents compatriotes. Une des preuves de l'admiration qu'ils excitèrent, c'est que la légende s'attache à l'un d'eux et que Théodore de Samos passa pour l'inventeur du niveau, de la règle, du tour et de la clé (1). Les Grecs se plaisaient à oublier l'Orient dans leurs explications après coup sur les origines de l'art : il leur semblait naturel d'affirmer qu'un art si original, si intimement pénétré de l'esprit grec, ne devait rien à l'étranger. Les artistes des îles et de l'Asie Mineure eurent la gloire de développer par leurs œuvres ce sentiment de supériorité du grec sur l'asiatique qui se traduisit dans la langue par le contraste significatif des mots *hellène* et *barbare*. Déjà depuis longtemps la Grèce pouvait montrer à l'Orient ses poètes, c'est à dire la plus belle fleur de son génie: l'Orient lui opposait son art avec les proportions colossales de ses œuvres, la richesse de ses décorations, l'antiquité de son origine; les artistes dont nous parlons, lui arrachèrent une illustration qu'ils reconnurent pour leur propriété, en dotèrent leurs patries, réparèrent enfin la nouveauté de leur art par un éclat imprévu qui en annonçait la perfection prochaine. L'Orient dès lors était vaincu.

Mais, ce qu'on ne saurait trop remarquer, c'est que les rois de l'Orient eux-mêmes rendaient hommage au génie grec.

(1) Pl., *H. N.*, vii, 57.

Candaule, roi de Lydie, achetait au poids de l'or un tableau de Bularchus, représentant la ruine de Magnésie (1); Glaucus de Chio, l'inventeur du procédé qui permettait de souder le fer, exécutait, sur la demande d'Alyatte II, un pied en fer pour un cratère d'argent destiné au temple de Delphes et y ciselait des animaux, des insectes, des plantes (2); Théodore de Samos faisait pour Crésus un cratère d'argent colossal, le seul ouvrage dont Hérodote signale le mérite parmi les magnifiques offrandes de Crésus (3). C'était encore à Théodore qu'était dû un cratère d'or qu'on voyait dans le palais des rois de Perse (4). On est en droit de croire, après tous ces exemples, que la réputation des artistes ioniens avait pénétré jusqu'à Sardes et à Persépolis, qu'elle s'imposait aux Asiatiques, leurs maîtres, et que les rois d'Orient tenaient leurs œuvres pour des morceaux de choix. De pareilles commandes flattaient trop l'amour-propre national pour ne pas placer les artistes à un rang élevé dans la faveur de leurs compatriotes; elles leur assuraient certainement la fortune, aussi estimée que le mérite par ces républiques opulentes et délicates. L'exemple de Bularchus le prouve : les richesses et la prodigalité des rois de Lydie nous autoriseraient seules à l'affirmer.

Vers l'époque de la tyrannie de Polycrate, quelques

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 34.
(2) Herod., i, 25; Athen., v, p. 210; Paus., x, 16, i.
(3) Herod., i, 51.
(4) Athen., xi, p. 514.

faits intéressants nous permettent de marquer en traits plus précis la condition des artistes ioniens. Polycrate, aussi habile qu'ambitieux, curieux des arts qui ornent la paix, ami du poète Anacréon, s'appuyait sur les artistes peut-être moins encore par politique que par goût. Sans doute, ils travaillèrent à le réconcilier avec le peuple en élevant l'Héræon, dont Rhécus avait jeté les fondements (1). Ce temple, consacré à la protectrice de Samos, à Junon, et cité par Hérodote comme le plus grand des temples connus de son temps, faisait l'orgueil du pays et allait balancer la réputation de l'Artémision d'Ephèse. Les Grecs, si épris de la magnificence et de la gloire surtout en Ionie, pardonnaient beaucoup aux maîtres qui flattaient leur goût dominant, et les maîtres, à leur tour, ne pouvaient manquer de gratitude pour la classe des artistes qui couvrait leur tyrannie de l'éclat de ses œuvres. Eux-mêmes étaient sous le charme des créations et des merveilles de l'art naissant. Ne lisons-nous pas combien Polycrate était fier de l'émeraude que lui avait montée Théodore et quel prix il attachait à son anneau (2)?

Transportons-nous à Chio : une curieuse anecdote va nous révéler les rapports des artistes avec le peuple. Hipponax, chassé d'Ephèse, sa patrie, par les persécutions des tyrans Athénagore et Comas, s'était retiré à Clazomène. Là, ce poète, fier et irrité, exhalait ses ressentiments dans des satires où il flétrissait ses

(1) Herod., iii, 60.
(2) Paus., viii, 14, 5.

concitoyens, la mollesse de leur vie, l'abaissement de leurs caractères. Vînt-il à Chio et s'y montra-t-il âpre et mordant comme à Clazomènes? On serait tenté de le croire. Mais ses invectives tombaient mal dans l'île opulente et voluptueuse qui avait appelé le joug des Perses. Elle y répondit par une image de ce poète dont la laideur était fameuse. Due au ciseau des frères Athénis et Bupalus, artistes et fils d'artistes, exposée dans leur atelier, cette caricature vengea Chio par les rires des groupes nombreux qui s'en amusaient (1). Pline ne s'explique pas sur l'œuvre d'Athénis et de Bupalus, mais il est difficile de n'y voir qu'une fantaisie bouffonne, qu'une charge d'artistes en gaieté. Les artistes Chiotes, on n'en peut guère douter, vivaient sur un pied de familiarité libre avec leur public, sans autre dignité que celle qu'ils tiraient de leur art, mais recherchés par l'élite des heureux qui avait besoin de leurs talents pour ajouter à ses jouissances, considérés de la foule dont ils satisfaisaient la curiosité et flattaient l'amour-propre. Ils écrivaient au bas de leurs œuvres cette inscription conservée par Pline : « Chio n'est pas fameuse seulement par ses vignes, mais encore par les œuvres des fils d'Anthermus (2). » Des artistes obscurs et méprisés n'eussent eu ni cet orgueil ni cette naïve franchise. Ils ressentirent donc les satires aggressives d'Hipponax et se firent les ministres des représailles publiques par l'art et le ridicule : duel inégal s'il faut en croire

(1) Pl., *H. N.*, xxxvi, 4.
(2) Pl., ib.

une légende renouvelée de celle d'Archiloque, et si le poète, piqué au vif, les réduisit à se pendre en les persifflant (1). Dans le grand éclat qui entourait alors la poésie et dans le jour pâle qui éclairait les premiers efforts de l'art, la victoire devait rester au poète. Sans doute les artistes chiotes n'eurent pas une fin si tragique, et Bupalus vécut pour voir ses créations applaudies. Le premier, nous dit Pausanias, il représenta la Fortune avec le polos sur la tête et dans une main la corne d'abondance (2). Notons-le comme une preuve que la tradition qui, à la même époque, pesait sur les artistes de la Grèce propre, n'enchaînait pas les artistes ioniens. Libres, soutenus par le public, comptés au nombre des gloires nationales, ils voyaient encore la religion sourire à des inspirations qui la renouvelaient; ils ouvraient la série des types divins qui, au ve et au ive siècle, allait faire l'honneur et élever la condition des artistes grecs.

Les artistes ioniens n'ont qu'un temps. Accablées sous la domination perse ou entraînées à la suite d'Athènes comme sujettes, les îles disparaissent de l'histoire ou n'y figurent plus que par grâce. Les artistes samiens, en particulier, sont dispersés par les malheurs de Polycrate et la chûte de leur patrie. Mais la considération qu'ils avaient acquise les suit à l'étranger, leur continue le prix de leurs efforts et les console de leur exil. Théodore, le seul que nous

(1) Pl., *H. N.*, *l. l.*
(2) Paus., iv, 30, 4.

trouvions dans l'histoire comme représentant de la famille samienne, nous est montré tour à tour à Ephèse, à Lemnos, à Sparte. A Ephèse, il fallait remplir l'attente générale et répondre dignement à un enthousiasme religieux que partageait l'Asie, qui gagnait même les rois d'Orient (1). On imagine sans peine quelle ardeur animait des artistes soulevés par la passion publique : il n'y avait rien de trop magnifique au gré des habitants pour honorer la grande Diane d'Ephèse. Parlant en maîtres, obtenant tout sur l'heure, main-d'œuvre, argent, matériaux, ils pouvaient réaliser leurs plus hardies conceptions : la foi commune dont ils étaient pénétrés, les inspirait. Ils n'étaient pas condamnés à l'obscurité comme tant d'architectes de nos cathédrales qui sacrifiaient à la religion leur nom et leur talent, assez payés par l'humble joie de l'avoir servie : leur nom est lié à l'histoire du temple, Théodore de Samos d'abord, puis Chersiphron, appelé de Crète avec son fils Métagène; puis 220 ans après, Démétrius et Péonius d'Ephèse. Théodore retrouvait dans cette entreprise la gloire et probablement avec la gloire la fortune. Lemnos l'appelait en même temps que l'Eginète Smilis pour travailler à son fameux labyrinthe : il était de toutes les grandes œuvres du siècle (2). A Sparte, il élevait la Skias ou salle des assemblées (3). On pourrait s'étonner de voir Théodore et, apparemment

(1) Diog. Laert., ii, 103.
(2) Pl., *H. N.*, xxxvi, 13.
(3) Paus., iii, 12, 8.

à la même époque que Théodore, Bathyclès avec les artistes Magnètes dans une ville qui passe pour ennemie des arts par tempérament et par principe. Mais Sparte alors réduisait la Messénie, triomphait de l'Arcadie, et enlevait Thyrée aux Argiens, ses rivaux. La gloire humanisait sa rudesse; elle appelait ou accueillait les artistes; et, si elle ne s'oubliait pas jusqu'à leur témoigner de la sympathie, elle les traitait du moins avec honneur. Il est curieux de lui voir recueillir les débris d'une civilisation que compromettait la conquête des Perses (1).

Voilà donc la condition de ces artistes ioniens qui semblent les premiers promoteurs de l'art grec. L'admiration les suit, l'indépendance les relève, la considération les anime, la fortune les récompense; l'Orient qui leur a donné des exemples, vient reconnaître leur talent et payer chèrement leurs œuvres. S'ils sont jetés hors de leurs patries, l'art leur en crée de nouvelles. Ils montrent à la Grèce ce qu'elle doit aux artistes et reçoivent du caractère ionien et des circonstances la dignité que leurs frères auront à conquérir. Rien ne leur manque, pas même la gloire d'avoir fondé une tradition qui donna l'impulsion à l'art. Dipœnus et Scyllis, dont nous dirons le rôle considérable, durent recevoir leurs enseignements.

(1) Suivant M. Beulé, Sparte, elle-même, ne fut ennemie ni de la poésie, ni de l'art, tant qu'y vécurent « les traditions non faussées et le grand esprit de Lycurgue. » *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, juin, art. v.

CHAPITRE III

Les Artistes sous les despotes

Au VIe siècle, les oligarchies tombent en Grèce. Sur leurs ruines, les despotes s'établissent, et, à l'appel des despotes, les monuments s'élèvent et les artistes travaillent. Les Cypsélides envoient à Olympie la fameuse cassette et le Jupiter en or battu (1); Théagène dote Mégare de la fontaine des nymphes Sithnides, remarquable par ses proportions, sa décoration, son portique (2); Pisistrate enrichit Athènes de la fontaine Ennéacrounos, du Lycée, rebâtit sur des dimensions plus considérables le temple d'Apollon Pythien et commence le magnifique temple de Jupiter Olympien qu'Adrien seulement devait achever (3). En présence de cette activité de l'art qui fait éclater pour la première fois le talent des artistes de la Grèce propre, on voudrait savoir leur nom et surtout leur condition sous des gouvernements violents et éphémères, mais non sans éclat. L'histoire ne nous apprend que quatre noms : ceux d'Antistates, de Collæschros, de Porinos et d'Antimachidès, que Pisistrate employa pour le

(1) Paus., v, 17; Strab., viii, p. 353.
(2) Paus., i, 40, 1.
(3) Muller, *Archéologie de l'art*, § 80-81.

temple de Jupiter Olympien; sur tout le reste, elle se tait (1). Mais on peut avancer, malgré son silence, que les artistes furent, non-seulement traités avec douceur, mais protégés et récompensés par les despotes. Aristote veut que les despotes ne leur aient demandé les importants travaux, cités tout à l'heure, que pour occuper et appauvrir leurs sujets (2). On le comprend des riches offrandes que les Cypsélides consacraient à Olympie. S'il s'agit maintenant des monuments publics, élevés par Théagène et par Pisistrate, n'est-il pas vraisemblable qu'ils furent un moyen de gouvernement, une diversion, bienvenue d'un peuple amoureux de l'art, un heureux emploi des ressources de l'Etat plutôt que le témoignage permanent d'un odieux système d'extorsions? Théagène et Pisistrate étaient des despotes, sinon populaires, au moins attentifs à ménager le peuple. Les artistes les aidèrent à combattre les souvenirs importuns de leur avènement, et les despotes comptèrent avec eux. Aussi habiles et aussi fins qu'ambitieux, ils sentaient que les œuvres de l'art ne s'imposent pas et qu'on les obtient moins par des ordres que par des encouragements. Quand le despote s'appelait Pisistrate, la protection intéressée disparaissait sous le noble goût du beau, et l'éditeur des poèmes d'Homère, le fondateur d'une bibliothèque publique, le patron des poètes, pouvait tout sur les artistes, qu'assurément ses faveurs éclairées n'oubliaient pas. Mais le peuple n'en

(3) Vitr., vii, præf., § 15.
(4) Arist., *Pol.*, v, 9, 4.

voulait-il pas aux artistes de prêter leur talent à la tyrannie? Nous croyons sans peine que, dans la sèche Attique, une fontaine, utile et belle tout à la fois, un temple, digne du dieu, excitaient trop d'admiration pour que le peuple refusât aux artistes sa sympathie. Les tyrans passeraient : un Hermodius et un Aristogiton viendraient en délivrer Athènes ; cependant les fontaines et les temples demeureraient pour l'éternel ornement d'Athènes libre. Quand les richesses des citoyens se consumaient dans un colosse d'or et que le despotisme des Cypsélides consacrait à Olympie même le monument de ses violences, on ne s'étonne pas de l'épigramme ; « Je suis le colosse d'or battu au marteau : périsse toute la génération des Cypsélides. » On peut même craindre que le ressentiment public n'ait passé jusqu'aux artistes et qu'en résumé leur position, sous les despostes, n'ait été très-précaire, plus ou moins dépendante, plus ou moins douce, selon que le maître était généreux ou avide, humain ou violent. Phalaris, tyran d'Agrigente, après avoir obtenu de l'artiste Périllus le taureau d'airain dont il voulait faire l'instrument raffiné de ses supplices, l'y jeta le premier et essaya l'œuvre sur l'artisan. Il est permis de conserver des doutes sur la malheureuse fin de Périllus, si toutefois on veut croire au taureau d'airain plus qu'au reste de l'anecdote ; mais l'anecdote vient appuyer de son témoignage l'idée qu'on se fait sur la condition des artistes sous les despotes. Ils n'ont encore, dans la société grecque, aucun rang qui réponde à leur nom; toute la faveur

dont ils jouissent, ils là tiennent des circonstances, et, fort au-dessous des artistes ioniens, ils ne sont que des instruments, tantôt ménagés, tantôt rejetés ou brisés avec dédain. Ils ont cependant été utiles à leurs successeurs, et la période des despotes n'a été un temps d'arrêt ni dans les progrès de l'art, ni dans ceux de la condition des artistes. Les monuments qu'on les chargeait d'élever faisaient avancer l'art, et, en les appelant à déployer les ressources de leur génie inventif, les distinguaient de plus en plus de l'artisan, occupé dans sa boutique obscure à appliquer, en général, des procédés héréditaires.

CHAPITRE IV

Les artistes Doriens du VIe et du Ve siècle

Vers le milieu du VIe siècle, les artistes font un pas qui marque dans l'histoire de leur condition : l'école succède à la famille. Avec l'école, le cercle étroit où se mouvaient les artistes s'élargit; une vie inconnue circule dans toutes les branches de l'art que la tradition eût condamné à languir, et la sculpture, la statuaire, en particulier, conquièrent soudain la popularité d'un art nouveau. Que furent donc les premiers chefs d'école, les Crétois Dipœnus et Scyllis? C'étaient des hommes qui venaient révéler aux familles d'artistes du Péloponèse des procédés qu'ils ne devaient qu'à eux-mêmes ou qu'ils avaient peut-être reçus des sculpteurs de Chio. Qu'on se représente les sculpteurs sur bois; qu'on les voie tailler avec leurs instruments tranchants, dégrossir et polir une matière sèche et sans souplesse : Dipœnus et Scyllis, armés de leur ciseau, font voler d'une main sûre les éclats du marbre et tirent du grossier bloc de pierre une statue animée.

L'art péloponésien était désormais en possession des moyens d'imitation et d'expression qui lui avaient

manqué jusqu'alors. Déjà Théodore de Samos, pour prix de l'hospitalité spartiate, avait livré à cet art le secret de la fonte du bronze; Dipœnus et Scyllis lui soumettaient le marbre. Il pouvait entrer hardiment dans la carrière de la statuaire et de la sculpture. Il s'annonçait comme distinct du métier, supérieur au métier, et semblait déclarer à tous que ceux qui l'exerçaient, investis d'une mission longtemps méconnue de la société et d'eux-mêmes, ne pouvaient plus être confondus avec les artisans. La classe des artistes dut doubler, si on en juge par les vraisemblances et par les noms propres qui se multiplient. Tout n'appelait-il pas à l'art les intelligences choisies de la nombreuse classe des manouvriers? L'attrait du nouveau, la perspective d'une considération plus marquée, l'appât de la fortune, et surtout peut-être cet avertissement secret de la vocation dont l'artisan était indigne et que l'artiste allait entendre?

Considérons les progrès de la jeune école de Dipœnus et Scyllis. En moins d'un siècle, elle a propagé ses leçons dans tout le Péloponèse et en particulier à Sicyone, à Sparte, à Corinthe et à Egine. Sicyone a reçu Dipœnus et Scyllis. Elle était retombée, après la mort de Clisthène, sous la domination de l'aristocratie dorienne qu'avaient dépossédée les Orthagorides, despotes modérés, populaires, représentés avec éclat par Clisthène, chef de guerre entreprenant, vainqueur aux jeux de Delphes et d'Olympie. Des Crétois, Doriens, sans doute, puisque la Crète reçut des colonies doriennes, étaient naturellement attirés vers un état

dorien (1). Le travail des métaux, qui fit longtemps la gloire de Sicyone, y était déjà en honneur (2) : Sicyone était un terrain préparé pour recevoir toutes les semences de l'art. Après Sicyone vient Sparte, et même les premiers disciples connus de Dipœnus et Scyllis sont des Spartiates. Prépondérante dans le Péloponèse, et ne voyant qu'un état puissant à côté d'elle, celui d'Argos, Sparte prenait le goût de la grandeur et invitait les arts à décorer son triomphe. N'avait-elle pas déjà demandé au Samien Théodore, de lui élever sa skias ou salle des assemblées? N'avait-elle pas accueilli Bathyclès avec les artistes Magnètes, et n'était-elle pas fière de son trône d'Amyclées? D'ailleurs, veut-on que ces artistes, qui semblent la plupart avoir travaillé hors de leur patrie, n'aient pas été des Spartiates? Ils peuvent avoir été Périèques ou Laconiens : l'artiste, à cette époque, était encore trop humble pour ne pas s'accommoder de la dépendance.

Corinthe, délivrée de la tyrannie des Cypsélides, avec ses deux ports qui faisaient communiquer l'Italie et l'Asie-Mineure, ses colonies sur l'Adriatique, son commerce poussé jusqu'à Tyr, son industrie et son luxe alimentés par l'affluence des étrangers, devait être une terre féconde en artistes. On y voulait tous les plaisirs, on y voulait donc ceux de l'art, sinon

(1) On trouve en Crète et à Sicyone la corporation de Telchines appliquée à l'art et à l'industrie (O. Muller, *Arch. de l'Art*, § 70, note 4). M. Beulé, pense que cette corporation avait pu établir entre Sicyone et la Crète un lien et des relations habituelles. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, mars, art. III.

(2) Pl., *H. N.*, xxxvi, 4.

pour eux-mêmes, au moins pour raffiner ceux des sens, et l'opulente Corinthe avait de quoi les payer avec usure. Egine était la cité dorienne qui ressemblait le plus à Corinthe; mais elle paraît avoir été surtout peuplée de marchands habiles. Quand on la voit offrir la terre et l'eau à Darius pour ne rien perdre dans le commerce fructueux qu'elle fait avec les îles et la côte d'Asie, on la juge sur cet unique trait. Les Eginètes avaient déjà un art national représenté par ce Smilis que nous trouvions avec Théodore au labyrinthe de Lemnos; mais ils sont en éveil sur tous les points de leur île, dans tous les mouvements de leur commerce, et un jour ils auront rapporté, pour les implanter sur leur sol, les procédés de Dipœnus et de Scyllis avec les produits de l'Orient.

Tandis que, dans les cités industrieuses de Sicyone, de Corinthe, d'Egine, les artistes élèvent leur condition en appliquant les leçons des maîtres Crétois, les artistes Argiens semblent les repousser par un orgueil national qui ne veut dater que de lui-même. Humiliée de la suprématie que Sparte prenait sur tous les États du Péloponèse, Argos voulait-elle s'isoler du mouvement général et prouver son originalité par son dédain? On est tenté de le croire : les artistes argiens ont soin d'avertir qu'ils tiennent leur art de leurs prédécesseurs (1). Les temps d'Athènes ne sont pas venus : opprimée par les Eupatrides, relevée par Solon, asservie de nouveau par Pisistrate, occupée à

(1) Paus., vi, 10, 2.

conquérir la liberté politique, elle sera bientôt la vraie patrie des artistes; elle n'a maintenant pour eux qu'un regard distrait. Les artistes de cette période méritent donc vraiment le nom d'artistes doriens; ils ont tous une physionomie commune dans laquelle nous ne distinguons pas les traits particuliers du caractère national, ceux du Corinthien ou de l'Eginète. La révolution qui a fait succéder l'école à la famille, n'a pas encore porté tous ses fruits, et, quoique les noms illustres de Canachus, d'Onatas, d'Agéladas, brillent au milieu de la foule obscure, ils éveillent plutôt le souvenir d'une époque de l'histoire de l'art, que la vive image d'un homme qui se sent artiste, qui est reconnu et mis à son rang comme artiste. Pour tout dire, ils sont encore moins des artistes que des précurseurs. Puis, si les leçons de Dipœnus et de Scyllis, si la faveur nouvelle qui entoure l'art, suscitent des artistes indépendants, les familles d'artistes ne disparaissent point, et probablement ce sont elles encore qui fournissent à l'art transformé ses plus nombreuses recrues. L'histoire ne donne que peu de faits à l'appui de cette assertion; elle nous montre pourtant à Sicyone, par exemple, une famille d'artistes, Aristoclès, son fils Cleœtas, ses petits-fils Aristoclès et Canachus. Le second, Aristoclès, forme l'Eginète Synnoon, qui a lui-même pour disciple son fils Ptolichus (1). On retrouve des familles d'artistes aux plus beaux temps de l'art et jusque sous les empereurs

(1) Sillig, *s. v. Aristoclès;* Paus., vi, 9, 1.

romains. Ainsi, au VIe et au Ve siècles, la persistance des familles d'artistes atténue l'importance de la révolution qui s'opère et en diminue le bénéfice. Comme les artistes n'ont pu se dégager de la tradition ni rompre tout lien avec leur passé, on est trop porté encore à les confondre avec leurs obscurs prédécesseurs.

Mais, en dépit des préventions de l'opinion publique, la gloire, si chère aux cœurs grecs, commence à entourer leurs œuvres et leur nom. On les appelle; ils quittent leurs ateliers et leurs patries. Eux-mêmes, ils ne se sentent pas liés au sol qui les a nourris, qui a vu, encouragé ou dédaigné peut-être leurs premiers essais : la mobilité du caractère grec les emporte, la perspective d'un théâtre plus propice les invite, l'appât de la fortune les séduit. Pourquoi Dipœnus et Scyllis ont-ils abandonné la Crète? On ne voit pas que Sicyone ait demandé leur présence; mais ils savaient que la Grèce propre ignorait l'art de sculpter le marbre. Pourquoi Chersiphron et son fils Métagène, Crétois aussi, vont-ils à Ephèse? C'est apparemment qu'ils sont tentés par une grande œuvre à laquelle concourt toute l'Asie, l'Artémision; et Chersiphron, l'Homère de l'architecture, a-t-on dit, Chersiphron dont le génie arrêta les règles de l'ordre ionique, était sûr de tout obtenir des Ephésiens. On a vu le Samien Théodore à Sparte, et l'Eginète Smilis à Lemnos: Dès le milieu du VIIe siècle, des artistes corinthiens suivaient en Italie Démarate, chassé par la révolution qui portait au pouvoir les Cypsélides (1). Dans la

(1) PL., *H. N.*, XXXV, 43.

période qui nous occupe, Onatas vient à Phigalie pour rendre à cette ville l'idole de Cérès la Noire, qu'elle a perdue (1). Des architectes, des sculpteurs, se joignent sans doute aux colons pour élever et décorer les temples de la colonie; comme à Sélinonte, qui paraît devoir son temple et les curieux bas-reliefs dont il était orné à des artistes mégariens. Les artistes ont déjà et vont avoir de plus en plus la Grèce entière pour patrie.

Les poètes leur avaient donné l'exemple. Anacréon de Téos passait de la cour de Polycrate à celle des Pisistratides, et de la cour des Pisistratides dans les demeures opulentes des Aleuades Thessaliens; Simonide se montrait tour à tour à Athènes près d'Hipparque, en Thessalie près des Aleuades et des Scopades, en Sicile près de Théron d'Agrigente et d'Hiéron de Syracuse; Pindare voyageait dans toute la Grèce, sans que ni Anacréon, ni Simonide, ni Pindare fussent estimés dans leurs pays de mauvais citoyens. La poésie était un don divin dont le sol qui l'avait reçu devait sa part à toutes les contrées où se parlait la langue grecque; ainsi de l'art, autre don divin. Les artistes sont donc des voyageurs, invités par leur instinct autant que par l'intérêt, et autorisés par leurs patries à porter leur talent sur tous les points de la Grèce. En même temps que leur talent, ils répandent leur réputation et trouvent dans le mouvement l'indépendance. S'ils demeurent fidèles

(1) Paus., viii, 42.

à leur pays, le bruit de leurs travaux en franchit les bornes; il n'est pas de peuple qui ne connaisse les artistes de Sicyone et encore plus ceux d'Egine. Egine, au ve siècle, devient l'atelier commun du monde grec. Son bronze est cité au premier rang, et ses artistes travaillent, par exemple, pour Thèbes, Carystos, Thasos, Milet, Corcyre, Syracuse. Mais, par un contraste étrange au premier abord, on sait le nom des artistes qui ont coulé des statues de bronze pour des athlètes étrangers, tandis que ceux qui ont élevé et enrichi de bas-reliefs précieux le temple de Minerve à Egine, sont ignorés. C'est qu'Egine n'est guère connue que par les faits qui mêlent son histoire à l'histoire générale, et que ses artistes reçurent avant tout des circonstances l'éclat dont fut entouré leur nom : Olympie, Delphes, les sanctuaires fameux qu'ils dotèrent de leurs œuvres, les sauvèrent seuls de l'obscurité.

Enfin, les commandes arrivent, elles se multiplient. La passion de la gloire, la piété même qui ne va pas chez les Grecs sans amour-propre ou sans orgueil national, veulent se dresser à elles-mêmes des monuments qui durent. Ce sont les artistes seuls qui les élèvent, et la classe des artistes monte dans la société par le besoin qu'on a de ses œuvres. Les grands jeux, les jeux olympiques surtout, donnent la satisfaction la plus éclatante au goût dominant des Grecs pour tous les exercices où se déploient les qualités physiques, la vigueur, l'adresse, l'agilité, la beauté. Mais quand le héraut, de sa voix sonore et cadencée, a

proclamé le nom du vainqueur, quand la Grèce entière a battu des mains, que va-t-il rester d'un triomphe acheté par de longs efforts et de patients essais dans le gymnase? A l'olympiade prochaine, de nouveaux vainqueurs éclipseront les premiers. Les poètes les chantent; les statues qui, comme dit Pindare (1), se dressent immobiles sur leur base, assurent au nom des vainqueurs, à leur victoire, à leur patrie, la durée du bronze, et les artistes font concurrence aux poètes. Avant les leçons de Dipœnus et Scyllis, les familles des athlètes avaient même demandé aux artistes des statues en bois, et Pausanias cite à Olympie deux vieilles statues d'athlètes, une en cyprès et l'autre en figuier (2). Maintenant les statues de bronze, iconiques pour trois victoires, idéales pour une seule (3), se pressent dans l'Altis et forment la longue galerie des vainqueurs d'Olympie (ολυμπιονίκαι). La statue qui perpétue la victoire, excite l'ambition des concurrents autant que la victoire même qui donne une gloire plus enivrante, mais passagère. Les Etats encouragent la rivalité des amours-propres, les gloires particulières apportant leur tribut à la gloire commune, et voilà pour les artistes une abondante source de travaux. Les jeux olympiques ne sont que les plus fameux : les jeux pythiques, les jeux isthmiques, les jeux néméens ont aussi leur illustration et ont besoin des artistes comme les premiers.

(1) Pind., *Nem.*, v.
(2) Paus., vi, 18, 5.
(3) Pl., *H. N.*, xxxiv, 9.

Les Etats demandent aussi aux artistes d'immortaliser leurs victoires. Une pieuse coutume veut qu'après la défaite des ennemis, la dîme du butin soit offerte aux dieux : les artistes la convertiront en statues qui satisferont à la fois à la piété et à la gloire, et qui, placées surtout à Delphes et à Olympie, recevront un nouveau lustre des sanctuaires fameux qu'elles iront orner. Ainsi, les Tarentins feront exécuter, par Agéladas et Onatas, des groupes de bronze pour perpétuer leurs victoires sur les Messapiens et les Peucétiens (1); ainsi, les Phocidiens s'adresseront à Amyclæus, Diyllus, Chionis de Corinthe, puis à Aristomédon d'Argos, pour consacrer leur triomphe sur des ennemis acharnés, les Thessaliens (2). C'est à Delphes que les groupes des Phocidiens et des Tarentins seront dédiés.

Ainsi que les Etats, les riches particuliers prennent les artistes pour interprètes de leur reconnaissance envers les dieux. Ils leur commandent les offrandes (ἀναθήματα) qui occupent une place considérable dans la liste des œuvres de l'art ancien. Tantôt c'est l'esclave et l'intendant d'un tyran de Rhégium, Smicythus, retiré à Tégée après la mort de son maître; il a fait vœu d'honorer Jupiter Olympien, si son fils relevait d'une maladie désespérée, et Pausanias ne cite pas moins de quinze statues consacrées par Smicythus : Néron en avait enlevé d'autres (3). Tantôt c'est un

(1) Paus., x, 10, 3; 13, 5.
(2) Herod., viii, 27; Paus., x, 1, 4.
(3) Herod., v, 26.

Ménalien, Phormis, qui, enrichi au service de Gélon et d'Hiéron, veut orner de ses offrandes les temples de Delphes et d'Olympie; il n'oublie dans sa fortune nouvelle ni sa patrie ni ses dieux (1). Tantôt c'est un poète, Pindare, qui commande à deux artistes thébains, pour un temple voisin de sa demeure, une statue de Cybèle en marbre pentélique (2). Le poète qui, dans ses chants, a tracé des images si vives et si nettes des dieux et des héros, qui les rapproche de nous par l'illusion de ses peintures, daigna-t-il visiter l'atelier des artistes, ses compatriotes, et inspirer leur ciseau? On aime à se figurer, dans cette commande intéressante, l'alliance de la poésie et de l'art : on y voit un symbole de l'interprétation éloquente et impérissable que la peinture et la statuaire allaient donner aux créations des poètes. Voilà les principales offrandes dont Pausanias nomme les auteurs; mais que d'autres dont les artistes sont inconnus et qui ont pu appartenir au VIe et au Ve siècle!

D'autres commandes relevaient encore plus par leur importance la condition des artistes, celles des États pour les temples. Quand Milet demandait à Canachus une statue colossale d'Apollon pour un sanctuaire fameux, le Didymæon (3), l'opulente cité d'Asie-Mineure devait déjà traiter avec respect l'artiste qui pouvait honorer son dieu préféré, satisfaire la piété publique et ajouter à la réputation de son temple.

(1) Herod., v, 27, 1.
(2) Herod., ix, 25, 3.
(3) Paus., ii, 10, 4; ix, 10, 2.

L'amour-propre et les rivalités des villes profitaient encore à l'artiste. Si Pergame voulait avoir d'Onatas, elle aussi, un Apollon colossal (1), ce n'était pas, croyons-le, sans une arrière-pensée de l'opposer à l'Apollon du Didymæon : aurait-elle ménagé ses encouragements et sa reconnaissance au statuaire qui lui valait d'éclipser un sanctuaire rival? L'orgueil national s'allie facilement en Grèce avec la piété. On imagine que si les Thasiens placent à Olympie un Hercule en bronze de dix coudées, fait par Onatas (2), c'est qu'ils ne sont pas fâchés de montrer que le dieu de leurs pères, le dieu protecteur de leur île, peut faire figure à côté de Jupiter. Les Grecs sentent, indépendamment de leur amour naturel pour les représentations de l'art, qu'il est de leur intérêt de compter avec les artistes. La piété, l'amour-propre, l'intérêt plaident leur cause auprès de la nation, et les tirent peu à peu de leur bassesse. Quelque temps encore et l'émancipation leur viendra d'Athènes.

En attendant, ils ont la fortune. Les parents des athlètes vainqueurs aux grands jeux de la Grèce, leur paient chèrement leurs statues. Lampon, père de l'Éginète Pythéas, jeune Pancratiaste vainqueur à Némée, trouve exagéré le prix que Pindare lui demande pour une ode, et lui répond que pour la même somme il aura une statue (3). Nous ignorons quel prix Pindare mettait à ses vers, mais nous savons

(1) Paus., viii, 42, 4.
(2) Paus., v, 25, 7.
(3) Pind., *Nem.*, v, *Schol.*

qu'il était trop gâté par les faveurs des rois et des riches particuliers, pour se réduire à des prétentions modestes; et, si notre curiosité n'est pas satisfaite, elle devine du moins que les artistes étaient exigeants. Croirons-nous que les Etats dont les artistes consacraient la gloire, leur aient marchandé leurs œuvres, surtout quand leur réputation arrivait, comme à Tarente, à travers les mers, grossie par la distance et les éloges complaisants? Croirons-nous que la reconnaissance des particuliers ait été plus avare que l'amour-propre des États? Croirons-nous que l'Apollon colossal de Canachus ou celui d'Onatas, qui allait faire la fortune d'un sanctuaire en renom, n'ait pas fait celle de son auteur? Songeons surtout aux grands temples de Delphes et d'Olympie, que devaient décorer la plupart des œuvres des artistes. Ils formaient comme de riches musées où le point d'honneur, autant que la piété des donataires ne voulait rien placer de médiocre. Il fallait, par l'œuvre d'art qu'on y envoyait, soutenir la comparaison avec les autres offrandes, ou même les dépasser et graver avec fierté son nom sur la base. Une économie mesquine valait l'oubli et le dédain, une générosité entendue donnait l'admiration et la gloire, et un Grec eût balancé! On sentait de reste une chose dont on allait bientôt avoir une idée précise, je veux dire la valeur que l'art ajoute à la matière transformée; on sentait qu'il y avait dans l'application personnelle des procédés nouveaux une mise de fonds faite par le génie, et qu'on ne pouvait traiter les artistes comme des manœuvres

auxquels on paie leurs matériaux et leur temps. Cimon de Cléone, peintre de cette époque, rapproche la peinture de l'imitation de la nature par la variété des attitudes, le rendu des muscles, le jeu des draperies : aussi, nous dit Élien, fut-il beaucoup mieux payé que tous ses prédécesseurs (1). Ce qu'on mot nous apprend de Cimon de Cléone, nous pouvons l'étendre sans témérité aux sculpteurs et aux statuaires ses contemporains.

On ne se contente pas de les payer, on vient à eux. Nous avons déjà fait entendre que les particuliers et surtout les États avaient trop besoin des artistes pour ne pas les ménager et les soutenir. Nous parlons des Grecs : c'est assez dire que l'art, dès qu'il s'éveille et qu'il se sépare du métier, entre jusqu'au cœur de la vie privée et publique, et il n'est pas plus difficile de concevoir la Grèce sans ses orateurs, ses historiens, ses poètes, que sans ses artistes. L'enthousiasme pour les artistes n'éclate pas encore, parce qu'ils ne se sont pas encore élevés à la pure expression du beau; mais ils satisfont déjà le goût impérieux des Grecs pour les représentations de la nature humaine; ils fixent le spectacle que renouvellent et détruisent dans leur succession rapide les fêtes, les processions, les jeux; ils ont les yeux d'un peuple dont les poètes et les orateurs ont l'oreille, et la considération commence pour eux. Voilà les titres des sculpteurs, des statuaires et des peintres : et les architectes? n'ima-

(1) Ælian., *H. V.*, viii, 8.

gine-t-on pas les liens qui se forment entre eux et la nation? Je veux que les principaux ordres d'architecture, le dorique et l'ionique, aient plu surtout aux Grecs pour la simplicité, la majesté ou l'élégance de leurs proportions; mais n'y faut-il pas voir aussi une expression idéale du génie dorien et du génie ionien? Qu'on pense à la gravité et à la sobriété de celui-là, aux formes plus riches et plus riantes de celui-ci, à la solidité magistrale de l'un, à la légèreté charmante de l'autre, et qu'on prononce. La légende prononçait à sa manière, en rapportant à Dorus, l'ancêtre mythologique de la race, la création de l'ordre dorien (1). Je veux encore que les ordres grecs soient sortis du génie grec, inspiré par l'Orient plutôt que de la tête de tel ou tel artiste; encore demeure-t-il vrai que ce sont des architectes d'élite, comme nous l'apprenions pour Chersiphron le Crétois, qui en ont fixé les règles. Les Ioniens, par exemple, n'en doutons pas, aimèrent et protégèrent les architectes qui commandaient à la pierre de rendre un témoignage permanent des belles qualités de leur race; ils les y lisaient exprimées dans les symboles transparents des proportions, des lignes, des membres, des moulures; car s'il y eut jamais une architecture vraiment nationale, ce fut celle-là.

L'éclat de la gloire publique rejaillit sur les artistes. Quand la république d'Athènes commandait à Anténor, puis à Critias (2), les statues d'Harmodius et d'Aristo-

(1) Vitr., iv, 1.
(2) Paus., i, 8, 5; Arr., *Exp. Al.* iii, 16, 13.

giton, parce que Xerxès avait enlevé l'œuvre d'Anténor, elle associait les artistes au renversement de la tyrannie et à la conquête de la liberté. C'étaient des Athéniens qui dressaient un monument encore moins à deux hommes entreprenants qu'au génie même d'Athènes, et qui exécutaient avec passion une tâche confiée comme un honneur. Il était grand aussi l'honneur dévolu à Anaxagoras d'Égine, lorsqu'on le chargeait, après la bataille de Platées, de faire une statue de Jupiter, au nom de toutes les villes de la Grèce, pour le sanctuaire d'Olympie (1). Ce choix semblait proclamer les statuaires éginètes les premiers de la Grèce; en même temps, il réhabilitait Égine, qui avait d'abord offert la terre et l'eau à Darius, mais qui s'était ensuite prononcée contre Xerxès. En éternisant les triomphes, les artistes prenaient leur part de la lutte et faisaient leur office de bons citoyens; mais aussi l'appel de la patrie qui les distinguait entre tous, donnait à leur talent une consécration qui valait toutes les récompenses.

Nous concluons du rapprochement des faits l'appui accordé aux artistes par les États ; l'histoire nous donne dans un trait significatif l'appui que leur prêtait la religion. Dipœnus et Scyllis, les maîtres Crétois, ont quitté Sicyone, dont ils ont à se plaindre, et se sont réfugiés en Étolie. Presque aussitôt Sicyone est en proie à la stérilité, à la famine, à un abattement affreux. Découragée par la longueur d'un mal sans

(1) Paus., v, 23, 2.

remède, elle se tourne vers le conseiller divin des particuliers et des États, vers l'oracle de Delphes : elle en reçoit l'ordre de rappeler Dipœnus et Scyllis. Elle sera délivrée du fléau lorsque les maîtres Crétois auront terminé les statues qu'ils ont commencées pour les dieux (1). Authentique ou non, l'anecdote est instructive, et l'oracle de Delphes montre ici une rare intelligence des besoins de la religion. En prenant parti pour Dipœnus et Scyllis, la religion grecque adopte les artistes comme des clients préférés. Elle ne voit pas encore qu'au lieu de les conduire, elle sera forcée de les suivre, qu'elle recevra d'eux l'inspiration au lieu de la leur donner, qu'enfin elle sera plutôt leur obligée que leur bienfaitrice. Ils ne sont pour elle maintenant que des auxiliaires utiles qu'elle distingue, qu'elle ménage et qu'elle couvre. En échange de leurs services, elle leur communique, pour ainsi dire, une partie de l'inviolabilité qui s'attachait au temple, à ses dépendances, à ses ministres, à ses serviteurs. Désormais, la cause des artistes est liée à celle de la religion, et quand ceux-ci transformeront le culte, dont ils ne devaient être que les interprètes, la religion accommodera ses démarches aux libres allures de leur génie, et saura n'y rien perdre de son prestige. Mais n'anticipons pas; qu'il nous suffise d'établir que les artistes ont, pour les soutenir dans la conquête de leur indépendance, une protectrice avouée, la religion.

(1) Pl., *H. N.*, xxxvi, 4.

D'ailleurs, ils savent déjà s'aider eux-mêmes. La collaboration les rapproche, soit qu'ils s'associent volontairement, soit qu'ils se voient désigner par les particuliers ou par les États pour exécuter en commun une œuvre importante. Du temps des familles d'artistes, le père, les fils, les frères, se partageaient le travail; rien n'était ni plus naturel ni plus facile, quand les procédés de l'art n'étaient que le legs modeste des ancêtres, également divisé entre tous les héritiers. Théodore et Téléclès ont même pu faire, en deux pays différents, les deux parties d'une statue, qui, terminées, se rapportèrent, dit-on, avec une justesse parfaite (1). C'est qu'ils les exécutaient d'après un canon où toutes les proportions étaient marquées. Rappelons, pour mémoire, Métagène, sans doute aide intelligent de Chersiphron, son père, dans la grande entreprise de l'Artémision; Bupalus et Athénis, qui unissent leur verve pour ridiculiser Hipponax. Ces liens de la famille qu'une forme nouvelle, l'école, semblait devoir briser, la collaboration les renoue; elle fait profiter la classe entière des artistes de l'appui qu'ils savent se prêter l'un à l'autre. Elle n'est pas moins utile aux individus qui ne mettent plus en commun des talents formés par les mêmes leçons et pliés aux mêmes habitudes, mais une inspiration déjà plus libre et qui va devenir originale. Ils s'excitent ou se complètent par les qualités diverses de leur conception et de leur exécution. Tantôt les artistes sont

(1) Diod. sic., I, 38.

du même pays, comme les Corinthiens Diyllus, Amyclæus et Chionis qui, nous l'avons vu, font un groupe pour les Phocidiens; comme Socrate et Aristomédon, de Thèbes, qui travaillent pour Pindare; tantôt de pays différents, comme Denys d'Argos et Simon d'Égine, qui exécutent une offrande consacrée par Phormis à Olympie (1). Les États et les particuliers les désignaient-ils tous, ou n'en nommaient-ils qu'un seul qui s'associait des collaborateurs de son choix? Nous l'ignorons. Nous ne savons pas mieux, pour cette période, comment ils se partageaient le travail, quand il s'agissait non plus d'un groupe qui se divise, mais d'une statue. Ce qu'il importait de remarquer, c'est le fait même de la collaboration et ses heureuses conséquences.

Les artistes s'appuient sur la piété superstitieuse des peuples, pour conquérir une dignité qui n'est maintenant que le privilége d'un petit nombre, mais qui doit profiter à tous. On a vu les Sicyoniens condamnés, par l'oracle de Delphes, à rappeler Dipœnus et Scyllis. Les maîtres Crétois, irrités encore d'un mauvais traitement, fiers du patronage qui les couvre, font leurs conditions et traitent avec Sicyone de puissance à puissance. Il faut que Sicyone leur prodigue l'argent, les réparations flatteuses, les marques de déférence pour obtenir leur retour (2). En soutenant, par un orgueil légitime, la protection de l'oracle, ils

(1) Paus., v, 27, 1.
(2) Pl., *H. N.*, *l. l.*

communiquèrent aux artistes un caractère nouveau que l'on s'étonna de voir imprimé sur eux. On commença sans doute à comprendre que la révolution qui s'opérait dans l'art, allait passer dans les mœurs, et que le mépris si naturel aux Doriens pour le travail manuel, devait s'arrêter devant l'atelier d'un artiste. C'est la même piété superstitieuse qui faisait plus tard d'Onatas, d'Égine, un personnage à Phigalie. Les Phigaliens avaient négligé de remplacer une vieille idole de Cérès la noire, et Cérès avait châtié leur indifférence en frappant leurs terres d'une affreuse stérilité. L'oracle de Delphes leur répondait d'un ton irrité, leur ordonnant, s'ils ne voulaient pas être réduits à s'entre-dévorer, d'apaiser la déesse par des honneurs divins. Que faire? ils appellent Onatas; ils lui demandent une statue de Cérès la noire : qu'il fixe le prix qu'il voudra. Phigalie est une cité arcadienne, bâtie sur d'âpres hauteurs, dans une étroite vallée que ferment des montagnes sauvages. La vallée ne s'ouvre et ne s'égaie que vers la Néda, qui la coupe en descendant d'un beau massif de platanes. Les Phigaliens étaient rudes comme leur sol, et farouches comme la nature qui les formait. On se figure Onatas arrivant de l'heureuse Égine dans ce pays déshérité. Sa grande réputation le précède; la crainte des Phigaliens frappés par les dieux contemple en lui un sauveur. Il semble, en lisant Pausanias, qu'Onatas sut tirer parti de la position; qu'il imagina des songes qui lui retraçaient tous les traits de l'idole perdue, et, qu'en flattant la superstition des habitants, il se donna comme honoré

d'une inspiration divine. Le renom de Cérès la noire était si répandu, que plusieurs siècles après il attirait encore Pausanias à Phigalie (1). Ce n'était pas encore là le véritable ascendant que les artistes devaient conquérir sur le peuple grec; ils ne l'empruntaient qu'au grossier empire d'un symbolisme primitif dégénéré en fétichisme; mais un grand pas était fait. Que leur autorité s'impose d'abord, et le progrès des mœurs, des lumières, du goût public, se chargera de la transformer. Ils excitaient une estime de meilleur aloi par la variété de leurs talents. Ainsi Gitiadas, de Sparte, était architecte, statuaire et poète; et peut-être à Sparte, où la poésie était plus honorée que l'art, les hymnes de Gitiades ne nuisaient-ils pas à sa réputation (1). Ainsi Onatas, peintre en même temps que statuaire, décorait de ses peintures le temple de Minerve, Aréa à Platée (3). L'un et l'autre annonçaient Phidias.

Mais en même temps que nous montrons les artistes se multipliant, connus, nécessaires, capables de fierté, nous ne devons pas oublier les liens qui pèsent encore sur eux. La religion, qui les protége, vend sa protection plus qu'elle ne la donne. Elle leur demande, soit par l'organe des prêtres, soit par celui des Etats, de reproduire dans leurs statues des dieux les types consacrés par la tradition et familiers à la piété publique. Elle a le secret de ces symboles, et l'étrange physio-

(1) Paus., viii, 42.
(2) Paus., iii, 17, 3.
(3) Paus., ix, 4, 1.

nomie des vieilles idoles entretient une foi superstitieuse qui est le fondement le plus assuré de son empire. Elle ferme donc aux artistes une des grandes voies de l'art, et semble ne leur accorder son patronnage que pour se les attacher. Tectæus et Argélion, les premiers élèves de Dipœnus et Scyllis, ne seront connus que par une copie de l'Apollon de Délos, qui devait sans doute remplacer l'ancienne statue vermoulue et usée par le temps (1). Canachus, en exécutant son Apollon, pour le Didymæon de Milet, lui mettait un arc dans la main, qui rappelle celui de l'Apollon de Délos (2). Puis il faisait, sur une commande de Thèbes, l'Apollon isménien, conforme en tous points à l'Apollon de Milet pour les proportions et le détail de la figure. La matière seule différait : à Milet, c'était le bronze; à Thèbes, le cèdre (3). Il est à croire que, lorsque les Thasiens commandaient, à Onatas, un Hercule pour Olympie, c'étaient eux qui lui indiquaient, d'après les idoles de leur île, l'arc et la massue comme attributs de leur dieu (4). Onatas était obligé de faire pour les Phigaliens une Cérès qui, sur un corps de femme, montrait une tête de cheval avec des dragons et d'autres animaux en saillie (5). Les exemples ne manquent pas du culte persévérant qui s'attacha, même dans les plus beaux temps de l'art,

(1) Paus., ii, 32, 4; Plut., *de music.*, éd. Didot, t. ii, p. 1388, O. Muller, *Æginet.*, p. 101.
(2) Mull., *Archéol.* § 86.
(3) Paus., ii, 10, 4, ix, 10, 2.
(4) Paus., v, 27, 7.
(5) Paus., viii, 42.

aux informes idoles du passé. Quand nous avons montré Bupalus créant à Chio un nouveau type de la Fortune, nous avons dit que les artistes Ioniens étaient en avance d'au moins un demi-siècle sur les artistes doriens.

Ce n'est pas la religion seule qui signifie à ceux-ci ses volontés. Examinons les groupes commandés à Onatas par les Tarentins, et à Diyllus, Amyclæus et Chionis, par les Phocidiens. A voir comme ils correspondent aux traditions nationales des deux peuples, comme ils en glorifient les dieux ou les héros, il est difficile de ne pas croire que les artistes ont travaillé sur un programme qui leur abandonnait seulement le détail. Il n'y avait guère que les statues des athlètes dans l'exécution desquelles leur main put se mouvoir en liberté. C'était affaire à eux de s'affranchir des réserves que le public mettait encore à son estime et à son respect; c'était affaire à eux de lui montrer, quand les circonstances deviendraient propices, qu'il entendrait mieux les intérêts de son amour-propre et de sa gloire en se reposant sur leur talent. Les architectes étaient encore plus liés et plus dépendants que les statuaires. Une ligne de Vitruve, on l'a vu, fait seule connaître ceux du temple de Jupiter Olympien, à Athènes; une ligne de Pausanias, celui du temple de Delphes, le Corinthien Spintharus (1). Mais demandons à Hérodote des détails sur la construction de ce dernier temple, et nous ne nous étonnerons plus de la dépen-

(1) Paus., x, 5, 5.

dance et de l'obscurité des architectes. Les Amphictyons offrent l'entreprise du temple, en mettant trois cents talents à la disposition de l'entrepreneur, qui devra en échange remplir les conditions énoncées dans un contrat. Les Alcméonides se présentent comme partie prenante, plus par ambition que par zèle religieux; ils sont riches, et, dans leur générosité calculée, ils vont jusqu'à exécuter la façade en marbre de Paros, quand le contrat ne les obligeait qu'à l'exécuter en pierre (1). L'architecte disparaît derrière les nobles exilés qui l'emploient pour ménager leur retour : il ne faut pas que son talent leur dérobe une seule parcelle de leur gloire. Aux ordres, et, en quelque sorte, à la discrétion de l'entrepreneur, les architectes sont encore confondus avec le nombreux personnel qu'exige la construction d'un temple, et dont ils risquent de ne sembler que les contre-maîtres. Nous ne sommes plus en Ionie où l'Héræon de Samos, l'Artémision d'Éphèse, sont des sanctuaires nationaux et populaires; nous ne sommes plus chez cette race passionnée et mobile, qui communique son enthousiasme aux artistes qu'elle emploie, et qui les paie par la reconnaissance et par la gloire. Le temple de Delphes, sanctuaire commun de la Grèce, et surtout de la race dorienne, ne trouve pas les Grecs indifférents : la quête que les Amphictyons font de ville en ville, pour ajouter à leurs ressources, produit deux millions. Mais s'agit-il de passer à l'œuvre? la piété dorienne

(2) Herod., ii, 180; v, 62.

plus calme et plus froide que la piété ionienne, dirige la construction du temple comme une entreprise ordinaire; elle accorde sans doute aux architectes le prix légitime de leurs travaux, puis elle les laisse à l'obscurité qui les attend.

La conscience, voilà le trait principal du caractère des artistes doriens. Tirés de leur bassesse par le mouvement que les leçons de Dipœnus et de Scyllis impriment à l'art, ils se multiplient pour répondre aux appels multipliés du public; mais il semble qu'ils le suivent plus qu'ils ne le mènent. Ouvriers industrieux, prêts à partir, si on les réclame; mais renfermés, en général, dans leurs ateliers, ils ne sentent pas encore l'aiguillon du beau. On croit les voir montant avec une joie naïve les pièces d'un colosse, admirant eux-mêmes l'œuvre qui sort de leurs mains, et satisfaisant un obscur instinct de grandeur par la grandeur des proportions. Avec quel soin sont ajustés les plis raides et réguliers de ces vêtements, et comme ils tombent avec une irréprochable symétrie! Que ces cheveux se séparent et descendent sur les épaules en boucles élégantes! Rien n'est donné au hasard, tout est réfléchi et exécuté avec une attention minutieuse et une honnêteté parfaite. Ont-ils à traiter le nu? La vérité de l'observation n'ira pas chez eux sans une exagération qui accuse la force, faute de savoir la répandre, ou sans une maigreur qui sent la gêne. Pour se faire pardonner, en quelque sorte, la vie nouvelle qu'une imitation plus fidèle a communiquée à leurs œuvres, ils mettront sur des corps vivants et

vrais, comme dans les marbres d'Égine, des têtes traditionnelles, au regard éteint et au sourire fixe (1). Ils sont sollicités par deux forces contraires, le respect de la tradition héréditaire chez les Doriens, et le besoin du mouvement et du progrès qui fait le fond de l'esprit grec. Mais ils sont Doriens, c'est-à-dire calmes et graves, et leur âme peut être ainsi partagée sans souffrir. Ils répondent aux deux forces qui les pressent, en inclinant cependant, parce qu'après tout ils sont Grecs, à soumettre la première à la seconde. D'ailleurs, en se reportant à un passé rapproché d'eux, ils doivent être contents de leur condition présente. On connaît leurs noms, on provoque, on attend leurs œuvres, on les paie généreusement. On les ménage, on les encourage même, peut-être plus par amour-propre et par intérêt que par estime et par sympathie, quoique le génie grec ait été de tout temps trop ouvert aux impressions du beau, pour n'être pas sensible aux premières et imparfaites images que lui en donnaient ses artistes. Si les artistes doriens n'arrivent pas encore à l'honneur et à la considération qui attendent leurs successeurs, ils sont déjà reconnaissants de ce qu'ils ont; ils se félicitent d'être distingués des artisans vulgaires. La forme oligarchique de leurs États réduit leurs prétentions et les assujettit à la dépendance; eux-mêmes, pénétrés du sentiment de la subordination, savent se tenir à leur rang. Mais ils ouvrent la voie aux artistes véritables. Dans le calme

(1) V. pour le caractère de cette période, O. Muller, *Archéol., de l'art*, § 91-95.

de leurs ateliers, ils amassent des matériaux que mettra en œuvre un art inspiré; procédés nouveaux, détails d'exécution, études de nature, ils transmettront ce trésor si riche et si patiemment formé aux artistes ioniens : Phidias d'Athènes sera l'élève d'Agéladas d'Argos. Alors, dans la démocratique Athènes, où la carrière est ouverte à tous les efforts du génie, les artistes d'élite pousseront l'art, et du même coup toute leur classe. Les artistes doriens seront éclipsés, comme le sont d'ordinaire les précurseurs, il faudra un Pausanias pour retrouver dans les temples de la Grèce leurs œuvres et leur nom. Ils n'en ont pas moins leur place dans un tableau de la condition des artistes; ils n'y peuvent être omis sans ingratitude. Ils marquent ce degré intermédiaire où l'artiste, tiré de la foule des artisans, n'est pas encore arrivé à une considération ni à un rang qui répondent à la dignité de l'art qu'il exerce; il les trouvera sur un théâtre nouveau.

CHAPITRE V

Émancipation des Artistes par la Démocratie athénienne

On a dit qu'à l'époque de Périclès, l'art devint, en quelque sorte, athénien (1). En effet, la démocratie Athénienne, en émancipant les artistes, fit éclore un art nouveau sous l'influence de la liberté. Plus l'ouvrier peut mettre dans son œuvre non seulement de goût, mais d'âme, plus l'œuvre approche de la beauté qui ne passe point. Si Polygnote et Phidias sont les pères de la grande peinture et de la grande statuaire, c'est peut-être qu'ils sont vraiment les premiers artistes.

Depuis la législation de Solon, le travail manuel, dans ses directions les plus diverses, dans les plus humbles, comme dans les plus hautes, est honoré par Athènes. Athènes laisse à la charge des États purement doriens, la réprobation qui interdit le travail manuel à l'homme libre, et qui en fait, comme à Sparte, le lot méprisé du Laconien ou de l'esclave. L'Athénien à qui son père n'a pas fait apprendre de métier, n'est point obligé à le nourrir dans sa vieillesse. L'Athénien qui ne travaille pas, qui ne demande pas des ressources assurées à l'art, à l'industrie, à

(1) O. Muller, *de Phidiæ vita*, p. 71.

l'agriculture ou au commerce, n'échappe point à la surveillance de l'aréopage qui recherche les oisifs et qui les punit (1). Dans une contrée sèche et improductive, le travail est la loi de tous, parce qu'il est nécessaire à tous, parce qu'il produit la richesse et qu'il conserve la dignité publique. Mais à côté de la législation qui le prescrit est la liberté qui le protége. Dans Athènes, point de contrainte ni de restriction qui gênent l'artisan : cette cité privilégiée accueille toutes les aptitudes, leur ouvre la carrière de l'invention et les stimule sans cesse à la parcourir (2). La routine y est presque inconnue, et le travail devient, pour ainsi dire, une fête, quand les créations ou les perfectionnements, pour arriver de l'intelligence à la vue, n'ont à vaincre que la résistance de la matière. Enfin l'artisan athénien, sorti de sa boutique ou de son atelier, marche sur l'agora l'égal de tous, même de l'Eupatride, dont le nom se rattache, par une longue généalogie, aux héros indigènes, patrons vénérés du pays. Il est au courant des affaires publiques, et, s'agit-il de délibérer sur l'administration de l'État, dit Platon, tous peuvent également se lever pour donner leur avis : architecte, fondeur, bourrelier, marchand, marin, riche, noble, pauvre, obscur (3). L'artisan est citoyen, membre agissant de la communauté, ayant le cœur aussi haut que sa fortune : je ne crains pas

(1) Plut., *Sol.*, xxii.
(2) Thucydid., ii, 41.
(3) Thucydid., *ib.*, 40; Plat., *Protag*, p. 319.

que son travail perde à l'estime qu'il fait de son nom et de son rang d'Athénien.

Si la glorieuse démocratie d'Athènes a communiqué tant de dignité au moindre artisan, qu'aura-t-elle fait pour l'artiste? Elle lui confère, comme à l'artisan, les prérogatives de l'homme libre et du citoyen, mais elle le relève bien au-dessus de l'artisan, en les mettant l'un et l'autre à leur vraie place. Au premier, elle demande avant tout l'utile, c'est-à-dire la satisfaction des besoins de la vie; au second, le beau, c'est-à-dire les pures joies de l'idéal. « Nous aimons le beau simple, » dit Thucydide, dans l'admirable portrait qu'il fait de ses compatriotes, par la bouche de Périclès. Songeons à la nature vive et fine, délicate et passionnée du peuple Athénien, et nous comprendrons ce que pouvaient être pour lui les hommes qui apportaient à son généreux appétit du beau, l'aliment toujours renouvelé de leurs chefs-d'œuvre. On a soutenu que le beau naissait si facilement sous la main des Grecs, était si familier à leur imagination comme à leur vue, qu'ils ne séparaient pas l'ouvrier du beau, l'artiste; de l'ouvrier de l'utile, l'artisan (1). Peut-être pourrions-nous répondre, sans citer encore les faits qui établissent le contraire (2), qu'on ne se familiarise pas avec le beau; que toute expression nouvelle du beau, tout chef-d'œuvre, est, pour le sens de l'idéal, une surprise délicieuse, une jouissance lentement et profondément savourée; qu'enfin les Athéniens, les

(1) Hermann, *Études des Artist. Grecs*, All. Gœttingue, 1847, p. 6.
(2) Voir chap. xi, Honneurs et Récompenses.

plus foncièrement Grecs de tous les petits peuples de l'Hellade, devaient placer l'artiste, sinon dans un rang officiel, au moins dans un rang d'opinion d'autant plus haut, que ses créations touchaient davantage leur exquise sensibilité. Sans doute leur admiration était moins bruyante que la nôtre, parce qu'elle était moins mêlée d'étonnement, mais elle n'en était pas moins vive. Ils s'associaient à l'activité de leurs artistes, et le moindre citoyen pouvait se vanter de n'être pas étranger aux chefs-d'œuvre de Phidias ou de Praxitèle. N'était-ce pas pour ceux-ci un puissant secours d'être soutenus, dirigés, toujours poussés en avant par cet amour du beau, allumés dans tous les cœurs Athéniens ? Ne sentaient-ils pas autour d'eux par centaines, par milliers, des connaisseurs impatients, des juges sévères, des admirateurs vraiment sympathiques, dont un seul eût pu consoler un artiste méconnu ? Une correspondance si intime entre les artistes et le public témoigne hautement qu'ils étaient à part dans la société athénienne. Athènes les montrait avec orgueil aux étrangers auxquels elle ouvrait, par une libéralité inconnue à Lacédémone, ses ports, ses arsenaux, ses monuments publics, ses temples. Elle ne redoutait pas, elle provoquait même le jugement des autres peuples sur ses artistes favoris : elle savait que ceux-ci ne pouvaient qu'y gagner un surcroît de gloire, soit que l'éloge fût sans réserve, soit qu'il fût mêlé d'une leçon utile et bientôt mise à profit. Leurs œuvres, connues et admirées de toute la Grèce, étaient un lien puissant qui concourait, avec les créations de la poésie

et les jeux solennels, pour rapprocher ces petits États trop divisés par la vanité, l'intérêt, les préjugés de race.

Investis par l'art et le goût hellénique d'une mission conciliatrice, les artistes athéniens n'avaient de commun avec l'artisan que l'atelier, l'outil du travailleur, la matière du travail; l'estime publique, sans s'arrêter à ces dehors grossiers qu'elle savait être les conditions nécessaires de l'art, allait jusqu'à l'artiste, jusqu'à l'ouvrier du beau sensible, et le plaçait à côté du poète. Ce qu'on dit ici des artistes athéniens s'applique dans une certaine mesure aux grands artistes d'Argos, de Sicyone, de l'Ionie et des îles.

Un événement considérable, les guerres Médiques, n'aida pas moins que l'esprit libéral de la constitution athénienne et que le goût Athénien, à l'émancipation des artistes. Les Perses avaient ruiné Athènes, brisé ses statues, renversé ses temples; il fallait la rebâtir sur un plan digne de la suprématie que lui donnait la victoire. Il n'y avait pas un demi-siècle qu'elle portait le joug des Eupatrides, que la misère et l'inégalité l'ébranlaient par de salutaires, mais violentes secousses; qu'enfin elle se relevait sous un sage législateur, Solon, pour retomber sous un despote brillant, Pisistrate; et voilà qu'elle devenait tout d'un coup l'âme de la Grèce. Résolue à triompher, ou du moins à succomber libre, elle avait trouvé dans son sein un trésor caché d'énergie, de ténacité, d'habileté politique; elle avait ravi la suprématie à Sparte, et, placée par la confiance et la sympathie communes à la tête

d'une puissante ligue, elle avait, sans trop exciter de murmures, fait de ses alliés des sujets. Le peuple athénien, qui s'était révélé à lui-même et à la Grèce, voulait une ville à son image. La gratitude religieuse consacrait, pour ainsi dire, les desseins de l'orgueil national. Si Athènes avait été le boulevard de la Grèce et en avait mérité l'hémogénie, c'est que les dieux asiatiques, appuyés sur la brutalité et le nombre, avaient succombé devant Minerve, type et patronne de la valeur intelligente. Il fallait à Minerve le Parthénon. Et comme dans les époques d'élite, il y a toujours un homme qui voit clairement ce que sent la nation, qui veut fortement ce qu'elle désire, qui lui fixe le but où elle ne sait pas qu'elle peut toucher, Périclès parut. Phidias fut son bras droit, les artistes, ses plus puissants auxiliaires.

La troupe d'élite des artistes athéniens prit place à côté de la vaillante armée qui avait combattu à Marathon, à Salamine, à Platées, à Mycale. Celle-ci avait conquis par la victoire la prépondérance d'Athènes, celle-là l'établissait sur le prestige de la beauté. Aussi les artistes, en travaillant alors sous l'impulsion de Périclès et la direction de Phidias, prenaient leurs titres de noblesse : je veux dire qu'ils rehaussaient en eux la dignité de citoyen par ce lustre qui, des ouvrages durables, rejaillit sur leurs auteurs, les signale à leurs contemporains, et les montre à la postérité. Le théâtre agrandi sur lequel ils paraissaient, ajoutait, pour ainsi dire, à leur taille. Leur atelier était le plateau sacré de l'Acropole. En taillant les

colonnes des Propylées, en sculptant le fronton du Parthénon, en travaillant à la statue de Minerve, ils élevaient à leur patrie, sous la double inspiration du patriotisme et du génie, un des plus magnifiques monuments qu'elle nous ait laissé d'elle-même. Par eux, Athènes tout entière devient un chef-d'œuvre; elle se montre à la hauteur de ses prétentions et de sa gloire; mais aussi leurs compatriotes ne sépareront plus les noms des artistes des beaux ouvrages qu'ils leur doivent. Époque unique dans l'histoire des artistes! L'art y devient comme un service public (λειτουργία) : pour Athènes, qui fonde son empire plutôt sur l'intelligence que sur la force, et sur l'admiration que sur la crainte, il est aussi important de se bâtir de beaux temples, que de se créer une bonne armée, de bonnes flottes, de riches arsenaux. Il semble donc que les artistes, en répondant à l'appel de la République, qui avait besoin de leur génie, aient occupé pour un temps une position exceptionnelle qui équivalait à une fonction de l'État. On ne veut pas dire qu'à part Phidias, ils aient été honorés d'un titre particulier : leur désintéressement patriotique n'en avait pas besoin, et leur plus précieuse prérogative était la brillante matière proposée à leur génie. Mais cette distinction, qu'ils ne réclamaient pas, la force des choses la leur conférait; ils étaient les auteurs de l'Athènes nouvelle, sortie, pour ainsi dire, de terre avec une rapidité qui n'ôtait rien à son immortel et solide éclat (1). La Grèce n'avait

(1) Plut., *Pericl.* xiii.

jamais rien vu de semblable. Alors, il est permis de le croire et presque de l'affirmer, se noua, dans les transports de l'admiration, un indissoluble lien entre le peuple d'Athènes et ses artistes : sympathie durable qui fait plus pour une classe que tous ces priviléges dont une démocratie est toujours jalouse! Les Athéniens remerciaient les dieux que l'antique cité eût été ruinée par les Perses, pour être relevée et embellie par des artistes comme Mnésiclès, Ictinus et Phidias.

La Grèce reconnaissait la supériorité des artistes athéniens, en les empruntant à leur patrie. Elle était curieuse de mettre à l'épreuve leur rare génie, qu'avaient exalté la liberté et le patriotisme, et Athènes les lui envoyait avec confiance et avec orgueil. Le Péloponèse rendait hommage à cette république rivale, quand il appelait Phidias et ses élèves, après l'éclat qu'avaient jeté, au VIe et au Ve siècle, les écoles des artistes doriens. Sans doute, les artistes athéniens étaient heureux d'élever de nouveaux temples et de les décorer de nouvelles statues : toute commande importante est comme un triomphe pour un artiste qui sent en lui le don de créer; mais il est permis de croire qu'un des sentiments qui avaient le plus de force pour échauffer leur génie, c'était l'amour d'Athènes. Phidias ne gravait-il pas sur la base du Jupiter d'Olympie : « Celui qui m'a fait, c'est Phidias, fils de Charmide, Athénien? » Les artistes Athéniens, à Olympie et à Phigalie, prenaient possession d'un domaine qu'ils enlevaient, en quelque sorte, par droit de génie aux artistes doriens; ils établissaient l'in-

fluence d'Athènes au cœur du territoire ennemi par les victoires de l'art, plus fécondes en résultats que celles de la force; ils payaient la dette de la reconnaissance à la patrie, qui leur donnait, avec une générosité inconnue dans tout le reste de la Grèce, la liberté et la gloire. Déjà Polygnote, devenu citoyen d'Athènes, avait enrichi de ses peintures Platées, Thespies, Delphes : après Phidias, qui dote le sanctuaire d'Olympie de son Jupiter, et Panénus qui le seconde, après Ictinus qui élève, et Alcamène qui décore le temple de Phigalie, ce sont trois artistes athéniens, Bryaxis, Léocharès, et peut-être Praxitèle, qui sculptent les bas-reliefs du tombeau de Mausole, avec Timothée et Scopas : Timothée, dont on ignore la patrie; Scopas, qui avait vécu longtemps dans Athènes. Nous avons parlé de Polygnote et de Scopas : quelle pléiade d'artistes, attirée à Athènes autant peut-être par la position exceptionnelle dont les artistes jouissaient, que par la réputation d'un maître fameux ou la perspective de glorieux travaux! A l'époque de Périclès, Stypax de Chypre, Colotès et Agoracrite de Paros, Pæonius de Mendé; un siècle plus tard, Parrhasius d'Éphèse et Euphranor de l'Isthme, qui nous amènent au règne d'Alexandre. On dira que sous Périclès, Phidias est un centre pour les artistes; mais, s'ils ne venaient chercher à Athènes que des leçons, fût-ce celles du plus grand de tous les maîtres, on ne comprendrait pas l'insistance avec laquelle Agoracrite de Paros sollicitait le titre de citoyen. Athènes était la terre sacrée des artistes, et comme leur seconde

patrie; quand, après les désastres irréparables de la guerre du Péloponèse, elle ne put plus les associer à sa prépondérance et leur communiquer sa gloire, elle fit d'eux ses favoris et se consola dans leur compagnie par le culte de la beauté. Elle goûta des voluptés raffinées dans leurs œuvres exquises et molles, mieux accommodées que les œuvres grandioses de Phidias à son tempérament affaibli; elle n'eut plus pour eux le généreux et fécond enthousiasme, dont l'ingratitude même n'efface pas le souvenir; mais elle laissa le champ libre à leurs fantaisies, elle les gâta par ses complaisances. Elle leur fit sentir qu'elle les prisait plus que ses généraux, devenus presque inutiles, et que, dans la ruine de ses espérances, elle comptait sur eux pour oublier le passé et ne point penser à l'avenir.

A côté de l'école attique, s'élèvent trois autres écoles : l'école argienne, l'école ionienne et l'école sicyonienne; la première qui ne jette qu'un éclat passager, et les deux autres qui brillent d'un éclat durable. Les artistes qu'elles forment sont émancipés par la liberté, par l'émulation, par l'exemple.

Depuis les guerres Médiques, Argos n'est plus une cité dorienne. Épuisée par ses guerres contre Sparte, et livrée un instant aux mains des esclaves, elle avait, pour se repeupler, ouvert ses murs aux Périèques; en détruisant successivement Hysies, Ornée, Tirynthe, Mycènes, elle s'était incorporé les habitants de ces villes par une agrégation violente, et la démocratie, favorisée par le concours d'éléments hétérogènes et

populaires, s'y était solidement implantée. Aussi, pendant que Trézène, Hermione, Épidaure, Phlionte entraient dans la ligue Péloponésienne, Argos, si elle ne s'unissait pas avec Athènes, lui témoignait hautement ses sympathies. En 412, elle offrait son assistance à l'armée pour rétablir dans Athènes le gouvernement démocratique, dépossédé par le conseil des Quatre-Cents et l'assemblée des Cinq-Mille; en 404, elle accueillait avec Thèbes, malgré la défense de Sparte, malgré les sommations des députés spartiates, les nombreux bannis que faisait la tyrannie des Trente. Sur ce sol réparé par de salutaires bouleversements, fécondé par une liberté nouvelle, les artistes devaient naître : Polyclète parut, et l'école argienne, dont il fut le chef, balança la réputation de l'école attique. De même que l'Athénien Ictinus, sur les fondements de l'Hécatompédon, renversé par les Perses, bâtissait le Parthénon; l'Argien Eupolémus, sur les ruines de l'ancien Héræum, détruit par un incendie, élevait l'Héræum nouveau : Polyclète y plaçait sa Junon chryséléphantine, que l'admiration des Grecs égalait à la Minerve de Phidias. Les détails nous manquent pour déterminer le rang que tenaient dans la république les artistes argiens. Mais Argos avait les yeux sur Athènes, et, comme depuis sa lutte avec Sparte, elle s'était tenue en dehors des guerres et des querelles, elle devait demander son lustre aux arts de la paix et soutenir, par la considération ou les récompenses, les artisans de sa gloire. Pour son malheur, elle ne sut pas porter dans le difficile usage de

la liberté, la mesure sévère dont les œuvres de ses artistes étaient empreintes. Après le traité d'Antalcidas, elle tomba de la démocratie réglée dans la démagogie effrénée, et l'art argien, comme la liberté argienne, s'abîma dans le sang répandu. Argos n'eut plus que la paix et l'obscurité de l'anéantissement.

Dans les îles et dans l'Asie-Mineure, les destinées de l'art semblent liées à celles de la liberté : pendant près de deux siècles, l'histoire ne cite pas un seul nom d'artiste ionien. Les artistes reparaissent avec la liberté, que ramène le traité de Cimon, et nous avons compté des sculpteurs ioniens parmi les élèves de Phidias. Né du sol, comme ces plantes que la terre porte d'elle-même, l'art ionien n'avait pas éte atteint dans ses racines : aussi l'influence de la démocratie, qui le suscitait et le nourrissait dans Athènes, le ranimait en Ionie. Ici encore les renseignements nous manquent sur la condition des artistes. Mais quand l'Ionie n'eût pas été portée, par ses souvenirs du VIIe et du VIe siècle, à donner à ses artistes l'indépendance et la considération, elle l'eût fait sans doute pour se conformer à son modèle préféré : la démocratie athénienne. Sparte, l'heureuse rivale d'Athènes, abusait de sa victoire pour établir dans les cités ioniennes son oligarchie détestée, ou pour les livrer aux Perses. Aussi le mépris ou l'indifférence de Sparte pour les artistes, ne pouvait que fortifier la sympathie que leur portaient, et l'admiration que leur témoignaient des Ioniens. A la suprématie de Sparte, on préférait encore la domination de la Perse, qui

laissait l'Ionie se gouverner elle-même et n'exigeait d'elle que le tribut. Avec la liberté, on dirait presque même sans la liberté, quelle terre plus propice que l'Ionie pour les artistes? Qui l'a vue, même en passant, en emporte une image qui ne s'efface pas. Pausanias, d'ordinaire si froid, en parle avec une sorte d'émotion; il vante sa température, la plus heureuse qu'il connaisse; il dit ses beaux temples, enrichis de chefs-d'œuvre; il nomme ses sources, ses bois sacrés, ses rivières fraîches et limpides, ses bains salutaires; il cite, aux sources du Mélès, la grotte où Homère composa, dit-on, ses poèmes; il rappelle le tombeau placé sur le chemin de l'Héræum de Samos, celui de Radiné et de Léontichus, où vont prier ceux qui souffrent de l'amour (1). Ainsi les riants ou les beaux spectacles de la nature, s'alliaient aux fêtes que l'art préparait pour les yeux; les artistes étaient comme les décorateurs favoris, dont le talent rendait l'Ionie doublement chère à ses habitants mobiles et raffinés. Dans leurs tableaux (car, à partir de la guerre du Péloponèse, on ne trouve plus guère en Ionie que des peintres), il semblait sans doute qu'ils faisaient passer tout le charme que la couleur et la grâce des contours étendaient sur le ciel, sur les horizons, sur les objets, sur la belle race ionienne. Un seul nom, celui de Parrhasius, rappelle et résume l'opulence et l'indépendance orgueilleuse qu'ils devaient à l'exercice de leur art. Rhodes avait pour ses artistes moins d'enthou-

(1) Paus., vii, 5.

siasme : dans la position que leur faisait le gouvernement de cette île, mélangé de démocratie et d'oligarchie, il entrait plus de vanité locale que de sympathie généreuse, plus de calcul que d'émotion et de goût. On connaît l'histoire de Protogène. Mais Rhodes voulait être la reine de la mer Egée; elle avait besoin de ses artistes pour devenir une ville somptueuse, pour se parer de temples et de majestueux édifices, pour dresser, en l'honneur d'Apollon, son fameux colosse. Il fallait que l'Ionie et les îles fussent les terres même de l'art, puisque les derniers artistes dont les chefs-d'œuvre consolent la Grèce expirante, sont des Athéniens, des Rhodiens et des Ephésiens, les Cléomènes, les sculpteurs du Laocoon, et les Agasias.

L'école de Sicyone est fameuse; il y a peu de réputations plus solides, dans la statuaire, que celle de Lysippe, et dans la peinture, que celle de Pamphile. Sicyone, dit Pline, fut longtemps la patrie de la peinture (1). A l'époque d'Aratus, dit Plutarque, Sicyone n'avait rien perdu de la gloire qu'elle devait au talent accompli de ses peintres, et elle passait encore pour posséder seule la beauté incorruptible (2). Les tableaux de ses maîtres étaient plus recherchés que ceux de tous les autres peintres, à Alexandrie et dans les capitales grecques de l'Orient. L'Ephésien Apelle, formé par les leçons des maîtres ioniens, nourri par l'harmonie des couleurs et des formes qui enchantait

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 40.
(2) Plut., *Arat.* xiii.

ses yeux, attaché à la peinture par un charme irrésistible, autant qu'entraîné par une vocation impérieuse, allait se mettre à l'école des maîtres sicyoniens, pour s'approprier les procédés de leur art et surtout pour s'associer à leur gloire (1). Pamphile, un peintre Macédonien établi à Sicyone, avait le crédit d'introduire une réforme importante dans l'éducation de la jeunesse. Grâce à lui, le dessin est placé, par une loi de l'État, à Sicyone d'abord, puis dans toute la Grèce, au premier degré des connaissances qui forment l'homme libre (2). On ne peut douter que Sicyone ne fît grand état de ses artistes; mais la démocratie athénienne ne semble être pour rien dans leur émancipation. Sicyone est une cité dorienne, et, à une époque qu'on ne saurait préciser, elle tombe des mains de l'oligarchie dans celles des tyrans qui la dirigent jusqu'en 251. C'est alors qu'Aratus l'incorpore à la ligue achéenne.

Interrogeons de plus près l'histoire de Sicyone. Si nous trouvons Sicyone soumise à des tyrans, nous savons que ces maîtres furent toujours des princes doux (3). Leur autorité s'appuyait moins sur la violence que sur la politique, et sur l'arbitraire que sur la conciliation : le goût des lettres et des arts la parait d'un lustre cher aux Grecs. L'un d'eux, Aristrate, faisait élever au poète lyrique Télestès, son ami, un somptueux tombeau, dont il confiait la décoration au

(1) Plut., *Arat. l. l.*
(2) Plin., *H. N.*, xxxv, 40.
(3) Strab., viii, 7, p. 382.

peintre Nicophane (1). En approchant d'eux les artistes, les tyrans flattaient la vanité de Sicyone, qui s'enorgueillissait d'être le centre d'un art nouveau. D'ailleurs, un élément ionien, la tribu des Egialéens, mêlé depuis longtemps à la race dorienne, la soulevait comme un ferment généreux, et la gravité dorienne, si elle ne pouvait monter jusqu'à l'enthousiasme, se pliait du moins pour les artistes à la sympathie et à l'estime. Sicyone était tenue toujours ouverte par la mer et le commerce; les étrangers affluaient dans ses murs, pendant que ses habitants allaient s'enrichir sur des côtes lointaines; aussi tenait-elle les artistes pour l'un de ses plus puissants attraits, et l'un de ses premiers trésors. On ne peut s'empêcher de croire qu'elle avait les yeux fixés sur Athènes : l'isthme seul la séparait de l'Attique, et elle semblait être placée avec Corinthe aux portes du Péloponèse pour maintenir les communications entre les deux races rivales. Elle vit à Athènes les artistes indépendants et honorés, et impatiente de balancer la réputation de l'école Attique, elle voulut que les concurrents pussent lutter à armes égales. Rien n'est contagieux comme les exemples illustres : on n'échappe à leur influence qu'en leur opposant l'ignorance obstinée ou le mépris superbe. Dans la dorienne Sicyone, le Spartiate put voir avec surprise les artistes distingués du gros des artisans, et placés à côté de l'homme libre qui donne tout son temps aux affaires publiques. Il reconnut dans cet empire des

(1) Plut., *Arat. l. l.*

idées nouvelles l'ascendant du génie athénien, et peut-être comprit-il qu'il y avait des conquêtes insensibles et irrévocables que ne pouvaient prévenir ni ses généraux, ni ses harmostes. N'attribuons pas à la démocratie athénienne tout l'honneur de l'émancipation des artistes sicyoniens, mais avouons qu'elle n'y fut point étrangère. C'est bien elle qui a fait l'artiste.

Ainsi les nobles outils de l'artiste ne furent jamais déshonorés par des mains serviles. « On ne peut citer, dit Pline, ni dans la peinture, ni dans la statuaire, un ouvrage d'esclave (1). » Ne nous arrêtons ni au nom d'Omphalion (2), peut-être esclave de Nicias, qui avait voulu rapprocher de lui le jeune garçon qu'il aimait, en lui apprenant les secrets de son art, ni au nom de Démétrius l'hiérodule (3), sans doute l'aide intelligent de Péonius d'Ephèse, dans l'achèvement du temple de Diane. L'affirmation de Pline, qui avait mis à contribution tous les ouvrages de l'antiquité sur les artistes, doit nous suffire. N'ajoute-t-il pas, d'ailleurs, qu'on vit d'illustres personnages s'adonner à la peinture sans déroger? Dans le charmant dialogue du Protagoras, le jeune Hippocrate, qui a rougi d'entendre que, s'il prend les leçons de Protagoras, c'est apparemment pour devenir sophiste, accepte sans se récrier l'idée de devenir statuaire à l'école de Polyclète ou de Phidias (4). Phocion, le rigide citoyen, Phocion, élu

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 36, 15.
(2) Paus., iv, 31, 9.
(3) Vitruv., vii, *Præf.*
(4) Plat., *Prot.*, p. 311.

quarante-cinq fois général, épousait la sœur du statuaire Céphisodote (1). Colotès, un contemporain de Phidias, passait pour descendre d'Hercule (2).

Cependant les rangs des artistes demeuraient toujours ouverts aux artisans qui, par le talent et le travail, pouvaient s'élever de la sphère du métier à celle de l'art. Lysippe avait débuté par être un obscur ouvrier en bronze (3). Protogène peignit des vaisseaux jusqu'à cinquante ans (4). Erigonus, qui laisse un disciple illustre, Pasias, avait été broyeur de couleurs du peintre Néalcès (5). Ces artisans d'élite rencontraient sans doute presque tous, comme Lysippe, un Mentor généreux, un Eupompe, qui leur montrait la nature, c'est-à-dire qui leur découvrait le but et l'objet de l'art. De ce commerce constant et salutaire entre les artisans et les artistes, découlait, non seulement l'élégance exquise dont sont empreints les moindres objets de fabrique grecque, mais encore l'habileté de main et la perfection technique qui nous surprend dans les marbres et dans les bronzes de l'antiquité. La vertu de l'art était si grande, qu'à une époque malheureusement incertaine, elle dégageait même les femmes des sévères lois du gynécée. Pline nous a conservé sept noms de femmes peintres. Quelques-unes avaient appris la peinture dans l'atelier et sous les yeux de

(1) Plut., *Phoc.* xix.
(2) Paus., v, 20, 1.
(3) Pl., *H. N.*, xxxiv, 19.
(4) Pl., *ib.*, xxxv, 36, 37.
(5) Pl., *ib.*, xxxv, 40, 20.

leur père. Elles allaient jusqu'à tenir école à leur tour et nous connaissons un élève d'Olympias, Autobulus (1).

Ainsi se soutint, depuis Phidias jusqu'à la conquête romaine, la nombreuse classe des artistes, au milieu d'un peuple épris de leurs chefs-d'œuvre, entre les chefs des républiques et les rois, qui les admettaient souvent dans leur intimité, et les artisans dont ils attiraient à eux toute l'élite.

(1) Plin., *H. N.*, xxxv, 40.

CHAPITRE VI

Valeur personnelle des Artistes : 1° Leur caractère ; — 2° Leurs connaissances.

La liberté n'émancipe vraiment que ceux qui en sentent le prix, et qui s'affranchissent eux-mêmes par l'énergie ou la droiture du caractère, par l'élévation ou la délicatesse des sentiments. Dans ces républiques agitées de la Grèce ancienne, l'individu se fait sa place encore plus qu'il ne la reçoit, et il peut prendre pour mesure de ses prétentions sa hardiesse et son mérite. Si l'on veut connaître ou conjecturer quel rang les artistes ont tenu au sein de la société grecque, il faut se demander ce qu'ils ont valu, non seulement comme artistes, mais aussi comme hommes. On verra qu'en même temps que le goût croissant des Grecs pour l'art élevait naturellement la condition des artistes, ceux-ci s'élevaient eux-mêmes par l'exercice passionné et intelligent d'une profession honorée.

Le trait dominant du caractère des artistes grecs était la passion du beau, dont ils exploitèrent tout le domaine. Nous aimons le beau ; ils l'adoraient, je parle des vrais et grands artistes, et ils ne vivaient que pour l'exprimer. Un Raphaël, un Poussin, un Lesueur, en ont approché : ce sont des modernes dont la passion

du beau a presque fait des anciens. Quelle merveilleuse galerie que celle des artistes grecs, et quelle variété dans la perfection! Comme ils suivent avec indépendance leur voie propre, pour se retrouver au but commun de l'art! Ici sont les Polygnote et les Phidias, dont le regard, quand ils tiennent le pinceau ou le ciseau, semble moins tourné vers les beautés humaines que vers une beauté idéale, source éternelle et modèle accompli de toutes les autres; artistes philosophes, si je puis dire, qui savent pourtant revêtir les plus sublimes conceptions d'une forme harmonieuse, et qui sont les égaux de Cimon, de Périclès, d'Ananagore; là un Polyclète, que nous nous représentons sur les places publiques, dans les gymnases, dans les fêtes, mesurant de l'œil la justesse des proportions, imprimant dans son imagination sensible les grâces de la jeunesse, notant les attitudes heureuses qui font valoir la beauté, épris enfin avant tout des lignes pures et harmonieuses du corps humain; là un Myron, génie original et solitaire, qui traverse l'âge de Périclès sans s'y mêler, qui n'a qu'un aide et un disciple, son fils Lycius, et qui se préoccupe moins d'exprimer la beauté idéale ou de reproduire la beauté humaine, que de communiquer au bronze et à la pierre la vie qu'il observe dans un coureur, dans une vieille ivre, dans une vache; là un Scopas, qui, assis sur les rives de la mer Égée, laissant errer son imagination et sa vue sur les vagues bleuâtres, en évoque tout un monde charmant de nymphes et de déesses; là un Lysippe qui est placé, en quelque sorte, sur les limites

de la grande statuaire pour la résumer dans ses œuvres, pour en parcourir le cercle, et en même temps pour lui ouvrir la voie où elle se renouvellera avant de se perdre, celle du portrait. A l'exception de Polygnote, je n'ai nommé que des statuaires : nous connaissons moins bien le génie des peintres; mais quels noms que ceux de Zeuxis et d'Apelle! Apelle, c'est en peinture ce qu'étaient en statuaire Scopas et Praxitèle : c'est le peintre de la grâce. A côté des génies aimables brillent les génies sobres et sévères, les Protogène, les Mélanthe et les Pamphile. D'autres ont l'esprit, comme Timanthe; ils disent plus qu'ils ne montrent, et l'on rêve longuement devant l'Agamemnon voilé du sacrifice d'Iphigénie. Les peintres rivalisent avec les statuaires, et sur tous ces artistes brille le signe de la vocation.

On n'a voulu emprunter que quelques traits d'un tableau qui appartient à l'histoire de l'art: ils suffisent peut-être pour montrer l'esprit d'initiative et l'originalité diverse des artistes grecs. La passion du beau leur en donne le respect, et, en quelque sorte, la religion. Ils n'ont pas seulement l'instinct de la perfection, ils en ont le besoin. Polyclète disait que le moment le plus délicat dans une statue, c'est lorsque l'ongle passe sur l'argile (1); rien n'est difficile comme d'achever et de donner à l'œuvre ce fini qui en est la fleur éternelle. On ne pense pas, on ne parle pas ainsi sans chercher la beauté par une poursuite opiniâtre.

(1) Plut., *Quæst. Conviv.* II, 3, 6.

Il ne se passera pas un jour qu'Apelle ne dessine (1), parce qu'il faut une main toujours sûre pour tenir dignement un pinceau. Absorbé dans son travail, le peintre Nicias en oublait le boire et le manger; il allait même, si l'on en croit une anecdote, jusqu'à demander de temps en temps à ses esclaves s'il avait dîné, s'il avait pris son bain (2). Protogène, pendant les sept ans qu'il mit à exécuter son Jalyse, ne vécut que de lupins trempés, parce que, nous dit-on, ce frugal aliment nourrit et désaltère tout à la fois (3). Toutes leurs facultés sont uniquement tendues vers leur but, et ils deviennent inventifs et ingénieux pour l'atteindre. Les combinaisons de la sculpture chryséléphantine, dont M. Quatremère de Quincy a retrouvé l'histoire, étaient infinies. Silanion, quand il exécutait sa Jocaste, mêlait dans des proportions inconnues l'argent et le bronze, et cherchait un alliage qui eût la pâleur de la mort (4). Apelle trouvait un vernis léger, adopté depuis par les autres peintres, qui, non seulement protégeait ses couleurs contre la poussière, mais qui leur donnait du lustre par ses reflets et en tempérait, à l'occasion, le trop vif éclat (5). Ils avaient le plus rare courage, celui de sacrifier dans un ensemble des parties admirables et admirées, quand elles détournaient l'attention du centre de l'œuvre. Ainsi, Protogène effaçait de son tableau du Satyre la perdrix

(1) Plin., *H. N.*, xxxv, 36.
(2) Plut., *An seni ger. sit. resp.*, v, 4.
(3) Plin., *H. N.*, xxxv, 36.
(4) Plut., *Quæst. Conviv.*, v, i.
(5) Plin., *H. N.*, xxxv, 36.

qui ravissait les Rhodiens, et qui, au dire de Strabon, faisait chanter même les perdrix vivantes (1). S'étonnera-t-on que le même Protogène ait exécuté ce Satyre pendant le siége de Rhodes, dans un faubourg, et, comme on disait, sous le glaive (2)? Il n'y a pas d'obstacles qui puissent prévaloir contre la passion du beau ou la passion de la science; on n'a le temps de songer ni au bien-être, ni à la sécurité, ni à la vie, quand on est emporté loin des réalités matérielles, et la flûte que tenait à la main le Satyre de Protogène était le symbole de la tranquille sérénité de l'art. Malgré la défiance que m'inspire Pétrone, je croirai même volontiers que Lysippe meurt, ses outils à la main, en exécutant l'une de ses nombreuses statues (3). Soldat infatigable de l'art, il succombe sur son champ de bataille; il faut, pour qu'il se repose, que ses armes tombent de ses doigts défaillants, et il ne cesse de travailler à exprimer le beau, qu'en cessant de vivre. Que de traits ne pourrions-nous pas ajouter à ceux-là, si nous n'étions pas réduits, sur la vie des artistes grecs, à des renseignements épars et insuffisants! Sans doute, sur cette terre privilégiée, il est des artistes auxquels rien ne coûte, et qui font des chefs-d'œuvre comme en se jouant : quand je vois Parrhasius chanter sans cesse pendant qu'il tient ses pinceaux, je reconnais un joyeux enfant de la molle Ionie (4). Toutefois, la

(1) Strab., xiv, p. 652.
(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 36.
(3) Petr., *Satyr.*, 88.
(4) Ath., xii, p. 543.

gravité dans le travail et le mâle amour de la beauté, semblent plus répandus que l'humeur facile d'un Parrhasius : on dirait des hommes qui se sentent investis d'une mission sacrée.

Il est naturel qu'à la suite d'une grande passion marchent les grands et nobles sentiments : l'âme ne peut être vraiment touchée par le beau sans s'élever tout entière. On n'imagine pas que Phidias, l'auteur immortel de la Minerve et du Jupiter, eût pu concevoir et réaliser ces types profonds et parfaits, s'il n'eût habité par la pensée une sphère plus haute que celle de la foule. Aussi ne sculptait-il que des dieux, et il semblait ne pouvoir toucher à la forme humaine que pour l'idéaliser et l'agrandir. La sérénité de Polygnote égalait celle de Phidias, et son pinceau, guidé par une raison épurée et une émotion grave, servait la morale et la sagesse en traçant pour Delphes l'image des enfers. L'un et l'autre étaient de grands esprits, en même temps que de grands artistes. Quand on a étudié leur caractère avec un peu d'attention, on ne trouve plus étrange que Socrate et Pyrrhon aient cessé de travailler sur la matière, pour travailler sur les âmes : on a compris l'alliance ou la parenté de l'art et de la philosophie. Les artistes montraient, je ne dirai pas toujours, mais souvent, les plus belles vertus du citoyen ou de l'homme privé. Polygnote, Thasien de naissance, mais hôte d'Athènes, et touché de son héroïsme, peignait le Pécile sans vouloir accepter de salaire (1).

(1) Plut., *Cim.* iv, 8.

L'architecte Hippodamus, de Milet, achetait au Pirée une maison dont il faisait la maison de tous, on ne sait pas dans quelles conditions, et peut-être y avait-il au fond de cette munificence moins de grandeur que de faste (1). D'autres offraient leurs œuvres à leurs patries. Alcamène plaçait à l'Acropole un groupe de Procné et d'Itys, qui rappelait un des épisodes les plus touchants de la légende athénienne (2). Nicias, enrichi par son pinceau, refusait sa Nécromantie à Ptolémée Ier, qui lui en faisait proposer soixante talents, et aimait mieux en parer Athènes (3). On cite des traits touchants du patriotisme des artistes. Parmi les personnages que Polygnote groupait sur la barque de Charon, dans son tableau des Enfers, il mettait Cléobée qui, la première, avait apporté, de Paros à Thasos, les mystères de Cérès (4). Phidias représentait, sur le trône de Jupiter Olympien, Thésée, le héros national d'Athènes, qui était presque aussi glorieuse d'être la ville de Thésée que celle de Minerve (5). Panénus le peignait encore sur la barrière du même trône, et, à ses côtés, la Grèce avec Salamine personnifiée, tenant l'aplustre (6). Ainsi, au cœur du Péloponèse, dans le temple le plus fameux de la Grèce, Athènes était glorifiée par ses artistes. Thésée et Salamine, c'était

(1) Aristoph., *Equit. Schol. v.* 327.
(2) Paus., i, 24, 3.
(3) Plut., *An possit. suav. vivi sec. Epic.* xi; Plin., *H. N*, xxxv, 40, 8.
(4) Paus., x, 28, 1.
(5) Paus., v, ii, 2.
(6) Paus., *ib.*

l'éclat du passé fabuleux confondu avec l'éclat du passé historique, mais d'un passé si nouveau qu'il semblait d'hier, et si beau qu'on l'avait toujours à la bouche. Je suis persuadé que ces figures étaient venues comme d'elles-mêmes sous le pinceau de Panénus.

« Le potier porte envie au potier, » a dit Hésiode. S'il y a parmi les artistes des Antiphile, jaloux d'un Apelle, pour justifier ce triste proverbe, on peut citer de remarquables traits qui le démentent. La générosité entre rivaux est la plus rare et la plus difficile, parce qu'elle a contre elle d'obscurs et vils instincts qu'on ne refoule que par un mépris énergique, ou qu'on n'ignore qu'à la condition d'être un noble cœur. Louons donc Apelle d'avoir fait la réputation de Protogène. Méprisé dans sa patrie, Protogène ne trouvait à vendre ses tableaux qu'à bas prix : Apelle lui en offre 500 talents, et fait courir le bruit qu'il les achète pour les revendre comme s'ils étaient de sa main. On devine qu'alors les Rhodiens s'avisent qu'ils avaient au milieu d'eux un peintre de génie; ils veulent ravoir d'Apelle les chefs-d'œuvre qu'ils ont méconnus, mais Apelle, poussant sa ruse pieuse jusqu'au bout, ne les cède que lorsqu'on a enchéri sur sa mise (1). Dans ce trait, la hauteur du sentiment le dispute à la délicatesse du procédé. Ailleurs, c'est Eupompe qui révèle par un mot à Lysippe, encore ouvrier en bronze, tout le secret de son art. « Quel est le maître dont vous appliquez les leçons, demande Lysippe? — La nature,

(1) Pl. *H. N.*, xxxv. 36.

répond Eupompe, en montrant une foule rassemblée (1). » Ce n'est qu'un mot; mais il y a des mots profonds qui, pour les esprits capables de les pénétrer, renferment tout un enseignement. Eupompe faisait pour Lysippe autant qu'Apelle pour Protogène. J'aime encore entendre Nicomaque défendant avec chaleur les chefs-d'œuvre de Zeuxis. Un ignorant critiquait l'Hélène : « Prends mes yeux, lui dit Nicomaque, et elle te paraîtra une déesse (2). » Pour parler ainsi, il faut pousser l'admiration jusqu'à l'enthousiasme. Néalcès l'emporte sur Nicomaque. Après avoir délivré Sicyone, Aratus voulait, dans sa haine de la tyrannie, détruire un beau tableau de l'école de Mélanthius, représentant le tyran Aristrate sur un char de triomphe. Néalcès, ami d'Aratus, intercède en faveur du chef-d'œuvre; il parle au nom de la raison, il verse des larmes, il propose enfin d'effacer la figure d'Aristrate. Le compromis qu'il suggère est accepté, et Néalcès, un peintre de mérite, se borne à mettre à la place d'Aristrate une branche de palmier (3). Tant d'élévation, de modestie, d'admiration sincère, mériteraient au nom de Néalcès l'honneur d'être mieux connu.

Ils savent, à l'occasion, être sincères avec les autres artistes et avec eux-mêmes : on applaudit à ce discernement délicat et à ce jugement loyal que ne contrarie pas l'amour-propre. Apollodore, qui avait trouvé la dégradation des ombres, voit s'élever le talent supé-

(1) Pl., *H. N.*, xxxiv, 19.
(2) Stob., *Serm.*, 61.
(3) Plut., *Arat.*, 13.

rieur de Zeuxis, et il proclame, dans une pièce de vers, que Zeuxis lui enlève la palme de l'art (1). Apelle reconnaît noblement qu'il le cède à Mélanthius pour l'ordonnance; il admire l'immense travail, le fini minutieux, le scrupule inquiet de Protogène. « Il est fâcheux, ajoute-t-il finement, qu'il ne sache pas quitter un tableau; à cela près, il m'égale ou me surpasse (2). » Qu'on ne dise pas qu'Apelle n'avait que peu de mérite à louer un rival, quand il entendait la voix publique le placer à la tête des peintres : sa nature franche et élevée dément ces suppositions qui l'amoindrissent. D'ailleurs, il savait se faire sa place dans l'art contemporain, et il s'attribuait en propre le don de la grâce (3), « de la grâce, plus belle encore que la beauté, » a dit Lafontaine. La postérité l'a jugé, comme il se jugeait lui-même.

Voici encore deux mots d'Apelle qui unissent l'esprit d'à-propos à la franchise. Un de ses disciples avait peint une Hélène chargée d'or : « Mon cher, lui dit-il, n'ayant pu la peindre belle, tu l'as faite riche (4). » Un mauvais peintre montrait un de ses tableaux à Apelle : « Je viens de le peindre, lui disait-il. — Tu n'avais pas besoin de me dire que tu l'as peint vite; je le vois de reste. Je m'étonne seulement que, dans le même temps, tu n'en aies pas fait plusieurs au lieu d'un (5). »

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 36.
(2) Pl., *ib.*
(3) Pl., *ib.*
(4) Clem. Alex., *Pædag.* ii, 12, ap., Sillig.
(5) Plut. *de Educ. liber.* 9.

Mais il est difficile de garder sur soi-même une impartialité sévère, et de ne pas s'admirer avec une chaleur qui ressemble fort à la vanité (1). Peut-être, cependant, ce qui nous paraît vanité n'était-il qu'un enthousiasme naïf : dans le mouvement fécond d'un art toujours en progrès, les artistes étaient les premiers surpris des chefs-d'œuvre sortis de leurs mains. Apollodore inscrivait au bas de ses ouvrages, sans doute avant l'apparition de Zeuxis, ce fier témoignage : « Il est plus facile de me critiquer que de m'égaler (2). » Zeuxis, après avoir terminé son Hélène, traçait sur le tableau les vers fameux d'Homère : « Il ne faut pas s'étonner si les Troyens et les Grecs souffrent longtemps pour une telle femme : elle ressemble, à s'y méprendre, aux déesses immortelles (3). » Je ne ferais d'exception que pour Parrhasius, dont l'orgueil parut outrecuidant, même aux Grecs. Voici en quels termes il se faisait le héraut de sa propre gloire : « Celui qui a peint ce tableau, est un homme délicat dans sa vie, et attaché à la vertu, Parrhasius, de l'illustre Ephèse. Je n'oublie pas non plus mon père Evénor : fils légitime d'Evénor, j'emporte en Grèce la palme de l'art. » Citons ces autres vers, plus vifs encore que les précédents : « Refusât-on de le croire, je le proclame : c'est ma main qui a trouvé les vraies limites de l'art.

(1) Euphranor comparant son Thésée à celui de Parrhasius, disait : Le Thésée de Parrhasius est nourri de roses, et le mien de chair (Plut. *ib.*)

(2) Plut., *De Glor. Ath.* 2. — Pl., *H. N.*, xxxv, 36, attribue ce mot à Zeuxis.

(3) Val. Max., iii, 7, 3.

Maintenant est plantée une borne qu'on ne dépassera pas. Il ne se produit rien d'irréprochable chez les mortels (1). » A côté de Parrhasius, je placerais les architectes Tarchésius, Pythéus, Hermogénès, qui déclaraient d'un ton tranchant que le dorique ne valait rien pour les temples, quand Ictinus avait élevé le Parthénon (2). Mais, il faut le dire, des artistes d'Athènes ou du Péloponèse ne se seraient pas permis un tel excès de jactance.

De la vanité orgueilleuse à la singularité, il n'y a qu'un pas, et les artistes grecs paraissent l'avoir souvent franchi. L'art, au ve et au ive siècle, surtout l'art de peindre, était pour les maîtres la source de fortunes immenses et rapides, et on n'est pas étonné qu'ils aient cherché les regards, qu'ils se soient imposés à l'attention par le faste. Entourés d'une admiration qui était un hommage, ils s'arrogeaient le droit de traiter le public de haut, et ils faisaient de leur art une sorte de royauté. Déjà, après les guerres médiques, l'architecte Hippodamus se reconnaissait à ses longs cheveux, à ses riches parures, aux vêtements chauds dont il se couvrait en été comme en hiver (3). Mais Parrhasius et Zeuxis le laissèrent bien loin derrière eux. Parrhasius, dont on a vu la vanité insolente (l'épithète est de Pline l'ancien), se revêtait d'une robe de pourpre; sur la tête, il portait une couronne d'or ou une bandelette blanche; à la main, un bâton enrichi de spirales

(1) Ath., xii, 543.
(2) Vitr., iv, 3.
(3) Arist., *Polit.*, ii, 8.

d'or; aux pieds, des chaussures dont des agrafes d'or rattachaient les cordons (1). Zeuxis paraissait aux jeux olympiques avec un vêtement d'une étoffe à carreaux dans lesquels son nom était brodé en lettres d'or; il faisait cadeau de ses ouvrages, prétendant qu'ils n'avaient pas de prix, et c'est ainsi qu'il donnait son Alcmène aux Agrigentins et son Pan au roi Archélaüs (2). On aime à opposer à ces exemples celui d'Apelle, qui habitait une demeure sans ornements, et celui de Protogène qui n'avait qu'un modeste atelier dans un petit jardin (3). Il faut ajouter, pour être juste, que les artistes dont on a parlé étaient Ioniens, et qu'ils importaient peut-être dans la Grèce propre, comme une habitude acquise ou un instinct d'origine, la magnificence orientale.

Les artistes étaient-ils toujours de bons citoyens? Question délicate, sur laquelle il est difficile de prononcer avec certitude. On l'a vu; ils se montrèrent de vrais citoyens à Athènes, après les guerres médiques, et ils travaillèrent avec un généreux enthousiasme à la gloire de la patrie délivrée. Sur la terre étrangère, qu'on les appelait à décorer de leurs chefs-d'œuvres, ils laissèrent des marques touchantes de leur patriotisme. Mais, dans cette vie errante, que leur faisait leur réputation et qui leur valait la fortune, ils couraient risque de n'avoir plus d'autre patrie que leur art, et de ne paraître tenir qu'un pinceau ou un

(1) Ath. xii, p. 543. — Pl. *H. N.*, xxxv, 36.
(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 36.
(3) Pl., *ib.*, 37.

ciseau mercenaire. C'est avec regret qu'on voit le phocidien Téléphane, un artiste de la valeur des Myron, des Polyclète, des Pythagoras, travailler pour Xerxès et pour Darius; et parmi les raisons que Pline donne pour expliquer l'obscurité de son nom, on préfère celle qui faisait de l'oubli un châtiment (1). De même on se réconcilie difficilement avec l'athénien Léocharès, qui, après la défaite de Chéronée, exécutait pour le Philippéum, sorte de rotonde élevée à Olympie, des statues de Philippe, d'Alexandre, d'Amyntas, d'Olympias, d'Eurydice : on aimerait qu'il eût été touché de l'éloquence de Démosthène (2). Je n'ai rencontré que ces deux exemples, et je n'en veux pas tirer une condamnation des artistes grecs comme citoyens.

Dans la vie privée, ils eurent les faiblesses de leur siècle, autorisées par l'usage et couvertes peut-être à leurs yeux par le charme puissant de la beauté. Croyaient-ils voir briller dans des formes humaines et vivantes le reflet de cet idéal qu'ils travaillaient sans cesse à rendre par la couleur ou à incorporer dans le marbre ou le bronze? On voudrait expliquer, en le dérivant d'une illusion qui s'égare, l'amour de Phidias pour son élève Agoracrite, auquel il permit de signer des œuvres du maître (3). En Grèce, l'intimité de l'atelier entre des maîtres passionnés et des jeunes gens beaux, enthousiastes de l'art, devait être périlleux. Nous citions plus haut Nicias, aimant Ompha-

(1) Pl., *H. N.*, xxxiv, 19
(2) Paus., v, 20, 5.
(3) Paus., ix, 24, 1; Pl. *H. N.*, xxxvi, 4, 5.

lion, un esclave, un de ses broyeurs de couleurs sans doute, et en faisant un peintre pour l'élever jusqu'à lui. Que dire du trouble que l'éléen Pantarcès jeta dans le cœur et dans la raison de Phidias? Phidias le représenta sur le trône de Jupiter Olympien, se couronnant d'une bandelette, peut-être pour rappeler sa victoire à la lutte sur les garçons. Il osa même, s'il faut en croire le témoignage suspect de Clément d'Alexandrie, inscrire sur un des doigts de Jupiter : Pantarcès est beau (1). Voilà une des plaies de cette civilisation élégante et raffinée ; c'était l'esprit grec tout entier qui était coupable, et non Phidias, et il est bon de ne pas oublier les mœurs des Grecs, pour mettre une réserve à la juste et traditionnelle admiration qu'ils nous inspirent. Dans la vie des artistes, les hétaires jouèrent aussi un grand rôle. Nous n'avons pas à faire l'histoire de cette classe séduisante ; disons seulement que les peintres, par exemple, auxquels elles servaient de modèle, demeuraient souvent sous leur charme et sous leur empire. La beauté physique les frappait de ce trait du désir dont parle Platon, qui pénètre dans le vif du cœur et qui s'y arrête. C'est le sens de cette anecdote d'Athénée sur Apelle. Apelle à Corinthe voit Laïs encore vierge, apportant de l'eau de la fontaine Pirène : il l'admire et il la mène un jour dans un banquet de ses amis. Ceux-ci lui reprochent de leur amener une vierge au lieu d'une courtisane, et Apelle, apparemment pris d'une fausse honte, répond

(1) Paus., v, ii, 2; vi, 10, 2, — Clem. Al., *Cohort.* p. 10, 12; — v. aussi Arnob., *Adv. gent.* vi, 13, cités par Sillig.

qu'il fera son éducation (1). Ses compagnons de plaisir n'avaient pas été touchés comme lui. Phryné intéresse plus que Laïs l'histoire de la condition des artistes. S'imagine-t-on Phryné, aux fêtes de Neptune, quittant ses vêtements, déliant ses cheveux et entrant dans la mer, pareille à une déesse des eaux? Tous les Grecs réunis la contemplent; il semble que Phryné soit la plus belle partie de la fête; mais du milieu de ces spectateurs interdits d'admiration, il en est un qui regarde avec l'œil du génie : c'est Apelle. Il a cru voir sa déesse favorite, la déesse de la grâce, sortir du sein de la mer entr'ouverte, et il porte dans son imagination un chef-d'œuvre que va réaliser son pinceau: la Vénus Anadyomène (2). L'hétaire est adoptée par les Grecs, et on lui passe les plus étranges libertés; les artistes s'y attachent comme à l'inspiration vivante. Les noms de Praxitèle et de Phryné sont inséparables. Phryné pouvait tout sur Praxitèle, en qui elle avait nourri la flamme immortelle de l'art. Il lui devait la Vénus de Cnide; il lui devait le fameux Amour de Thespies, dont il avait trouvé, disait-il, le modèle dans son propre cœur (3). Aussi ce chef-d'œuvre passait-il, à la faveur peut-être d'une ruse racontée par Pausanias, entre les mains de Phryné qui en dotait sa ville natale (4). On se représente Praxitèle dans la compagnie de Phryné, constamment ému d'une ivresse

(1) Ath., xiii, p. 588.
(2) Ath., *ib.*, p. 590.
(3) Ath., xiii, p. 591.
(4) Paus., i, 20, 1.

légère, trouvant sans effort les formes exquises et les contours délicats, exécutant d'un ciseau facile des créations faites pour durer. La reconnaissance de son amour et de son génie fut quelquefois insultante. Il osait fixer dans un groupe le triomphe de la moqueuse hétaire sur la matrone en larmes (1). Il fit plus : il envoya à Delphes la statue dorée de Phryné, qui fut placée entre celles d'Archédamus, roi de Lacédémone, et de Philippe, fils d'Amyntas. Une protestation s'éleva qui appela la statue de Phryné le trophée de la licence grecque; maiscelui qui se plaignait n'était qu'un philosophe, le cynique Cratès (2). Les Athéniens et les autres Grecs laissaient faire; pour eux, le chef-d'œuvre avait raison. Périclès avait épousé la Milésienne Aspasie; Socrate allait chez Théodote et lui enseignait l'art de se faire aimer; les artistes étaient absous.

Dans cette vie en plein air, libre, commune, qui rapprochait toutes les classes des petits États grecs, les qualités et les défauts des artistes sont, à ce qu'il semble, un témoignage de l'indépendance et de la considération dont ils jouissaient. Il faut, pour le développement des qualités nobles ou fines, la hauteur d'âme, la générosité, la délicatesse, un ensemble de conditions propices et comme une atmosphère choisie. Les Phidias, les Praxitèle, les Apelle et tant d'autres ont donc été à part dans la société grecque; sans cela, ils n'eussent été ni les hommes, ni les artistes que la

(1) Pl., *H. N.*, xxxiv, 19.
(2) Ath., xiii, p. 591.

Grèce entière admira. Puis se seraient-ils permis les singularités ou les libertés qu'ils étalèrent, si le prestige de l'art n'eût en quelque sorte créé pour eux des lois d'exception, conçues dans le sens le plus libéral et le plus complaisant? A défaut de textes précis, il sort du rapprochement des faits une impression presque irrésistible, surtout quand on a en vue Athènes, à partir de la guerre du Péloponèse. Les artistes péloponésiens sont moins connus.

L'intelligence des artistes grecs paraît avoir été, en général, au niveau de leur caractère, et la variété de leurs connaissances était une nouvelle recommandation auprès d'un public à la fois amoureux du beau et curieux du vrai. Si Socrate et Pyrrhon quittèrent l'un le ciseau, l'autre le pinceau pour la philosophie, c'est sans doute qu'une voix les appelait de leurs ateliers sur les places publiques et sous les portiques. Mais leur philosophie, celle de Socrate surtout, fut une lutte, et on ne lutte pas contre des systèmes profonds ou subtils sans être armé par la méditation et par la science. Au IIe siècle avant J.-C., Métrodore menait de front la peinture et la philosophie, et, suivant Pline, il excellait dans l'une et dans l'autre (1). Quand Phidias, par exemple, exécutait sa Minerve, il rendait sensibles, par des formes plastiques, quelques-unes des idées les plus sublimes qu'aient agitées les penseurs de tous les temps; et les Athéniens, si intelligents quoique si légers, durent comprendre la raison

(1) Pl., *H. N.* xxxv, 40, 10.

supérieure dont son imagination avait pris conseil, et qui avait dirigé sa main. Les artistes, comme presque tous les citoyens, tous les hommes libres, savaient les poètes : Homère était le manuel du Grec. Ils faisaient plus, ils rivalisaient avec eux et en donnaient dans leurs œuvres un commentaire vivant auprès duquel pâlissaient les plus éloquentes ou les plus ingénieuses explications des écoles. C'était le Jupiter olympien de Phidias qu'il fallait contempler pour se représenter au vif ces noirs sourcils,

Qui font trembler les cieux sur leurs pôles assis,

et peut-être aussi, suivant Lessing, la chevelure immortelle qui s'agite sur la tête du souverain des dieux (1). C'était le tableau d'Apelle qui rendait aux Grecs la Diane d'Homère au milieu des nymphes : « Diane élève la tête et le front au-dessus de toutes ses compagnes ; on la reconnaît sans peine, et cependant toutes sont belles. » Pline l'ancien dit même que le pinceau d'Apelle semble l'emporter sur la poésie d'Homère (2). Qu'on songe à ce qu'était Homère pour les Grecs, et l'on comprendra combien ils devaient priser, non seulement l'habileté, mais le génie profond des artistes qui, en le prenant pour point de départ, le continuaient ou le complétaient dans leurs libres créations. Les mathématiques, une des branches les plus essentielles de l'éducation ancienne, étaient familières

(1) Lessing, *Laocoon*.
(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 36. ; — Hom., *Od.* vi, 102-106.

aux sculpteurs, aux architectes et même aux peintres. Ainsi, Pamphile, le premier peintre qui ait eu toutes les connaissances de son temps, dit assez vaguement Pline l'Ancien, prétendait qu'on ne pouvait porter l'art à sa perfection sans connaître l'arithmétique et la géométrie (1). L'architecte Pythéus, au IVe siècle avant J.-C., allait plus loin. « L'architecte, disait-il, doit pouvoir exceller dans tous les arts et dans toutes les sciences, plus que ceux qui par leur activité et leur industrie ont porté à leur perfection un seul art et une seule science (2). » Vitruve, qui le réfute vivement, l'a peut-être trop pris au pied de la lettre. A ce compte, Pythéus eût encore été plus exigeant pour l'architecte que Cicéron ne le fut pour l'orateur. Croyons plutôt que Pythéus demandait seulement à l'architecte la connaissance des principes des arts et des sciences, et qu'il le voulait supérieur aux hommes spéciaux par ces vues générales auxquelles on ne s'élève pas quand on se limite. Mais qu'on soit pour ou contre l'explication de Vitruve, le renseignement demeure précieux. Evidemment, les artistes grecs sortaient de leur art pour l'enrichir ou le perfectionner, en s'adressant aux sciences et aux autres arts, et, par l'étendue de leur intelligence, par la variété de leur savoir, ils méritaient de prendre rang dans l'élite des citoyens.

Souvent ils étonnaient par la souplesse de leur ta-

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 36.
(2) Vitr., i, 1, 12.

lent. Phidias savait tenir un pinceau; Micon (1), Euphranor (2), Protogène (3) étaient à la fois peintres et statuaires; Polyclète (4) et Scopas (5) étaient sculpteurs et architectes; le sculpteur Callimaque trouvait le chapiteau corinthien et fixait les proportions d'un ordre nouveau (6). De même Léonard de Vinci fit de la statuaire, Raphaël de l'architecture; Michel-Ange, le génie artistique le plus étonnant des temps modernes, excella dans la peinture, dans la sculpture et dans l'architecture tout à la fois.

Ils se hasardaient même sur le domaine de la poésie. On a déjà parlé des chants lyriques du Spartiate Gitiadas; à l'époque de Périclès, Timagoras chantait la victoire qu'il avait remportée sur Panénus dans un concours de peinture, aux jeux pythiques (7); Parrhasius vantait orgueilleusement son génie (8). Le peintre Polyidus, qui ne nous est connu que par Diodore, était un poète dithyrambique (9). Ici encore nous trouvons l'universel Michel-Ange à mettre en regard des artistes grecs. Que valaient les inspirations des artistes grecs? C'est ce qu'aucun auteur ancien ne nous apprend, et ce qu'il serait imprudent de conclure de quelques vers

(1) Paus., vi, 6, 1.
(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 40, 4.
(3) Pl., *ib.*, 36.
(4) Paus., ii, 27, 5.
(5) Paus., viii, 45, 4.
(6) Vitr., iv, 1, 9-10.
(7) Pl., *H. N.*, xxxv, 35.
(8) Ath., xiii, p. 543.
(9) Diod. Sic., xiv, 46.

de Parrhasius et peut-être aussi d'une inscription de Praxitèle.

Si les artistes poètes sont rares, on compte un assez bon nombre d'artistes auteurs de traités. Ceux-ci donnaient en même temps l'exemple et le précepte. Ainsi, on voit Polyclète écrire sur les proportions du corps humain (1); Euphranor, sur les proportions et les couleurs (2); Apelle et Mélanthius, sur la peinture (3); Xénocrate et Antigone, sur la statuaire (4); le peintre Aristodème, contemporain de Philostrate, sur les peintres célèbres (5). Les architectes semblent avoir plus écrit que les sculpteurs et que les peintres. Ils avaient laissé tantôt des traités spéciaux, où ils analysaient des monuments élevés sous leur direction; par exemple, pour n'en citer qu'un, le traité d'Ictinus et de Carpion, sur le Parthénon (6); tantôt des ouvrages didactiques sur une partie de l'architecture, comme ceux de Silénus sur l'ordre dorique, et d'Argélius sur l'ordre corinthien (7); tantôt, enfin, des livres d'ensemble, comme celui de Pythéus qui portait le titre et qui contenait peut-être la matière du livre de Vitruve (8). Il est impossible de porter un jugement sur cette littérature dont il ne reste plus que deux

(1) Galian., *Def. Hippocrat. et Platon*, iv, 3, cité par Sillig.
(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 40, 4.
(3) Pl., xxxv, 36; — Diog. Laert., iv, § 18.
(4) Pl., *H. N.*, xxxiv, 19.
(5) Philostr, *Icon. Proœm.*
(6) Vitr., vii, *Praef.*, 12.
(7) Vitr., *ib.*
(8) Vitr., i, 1.

phrases : l'une du traité de Mélanthius sur la peinture, vraiment curieuse et exprimant le caractère sévère de la peinture sicyonienne : « Il faut qu'une sorte de fierté hardie et de rudesse circule à la surface de l'œuvre, de même qu'elle réside dans les caractères »; l'autre du traité de Pythéus sur l'architecture, qu'on a vue plus haut. Ajoutons, pour terminer cette nomenclature un peu aride, que l'architecte Hippodamus traitait l'éternelle question politique, toujours à l'ordre du jour, de la meilleure forme de gouvernement (1). L'exemple est unique et digne d'être rapporté.

Ainsi, les artistes grecs, s'il est permis d'étendre à la classe entière ce qu'on ne sait pertinemment que de quelques-uns, eurent une valeur personnelle qui ne pouvait passer inaperçue. Pendant que leurs œuvres devenaient la décoration et comme la couronne immortelle de leurs patries, ils étaient eux-mêmes de dignes représentants de l'esprit grec par leur caractère, élevé en général, mais non sans faiblesses, et surtout par la multiple activité de leur génie. Ils sont pour nous les vrais Grecs, ceux qui ont concouru le plus efficacement peut-être à l'œuvre dont la Providence avait fait le lot de leur patrie, et, en admettant que leurs concitoyens n'aient pu les juger comme nous, ils avaient un assez vif instinct de la grandeur du rôle des artistes pour ne pas les méconnaître. On espère que la suite de ce travail montrera de plus en plus sur quel pied de faveur et d'intimité la Grèce

(1) Arist., *Pol.*, ii, 8.

plaça promptement les artistes jusqu'au jour où ses destinées furent accomplies, et où l'art ne lui survécut que pour parer sa chute d'un remarquable et suprême éclat.

CHAPITRE VII

Rapports des Artistes avec les Chefs des Républiques et les Rois.

Dès qu'il y eut de vrais artistes, les chefs des républiques et les rois les comprirent, ou plutôt il s'établit entre les uns et les autres une intelligence que produisit et qu'entretint la conscience d'une ambition commune. C'est à la gloire qu'ils allaient par le grand ou par le beau. Ils sentaient que sur ce chemin étroit et rude, ils pouvaient se tendre mutuellement la main pour toucher la cîme. Ils se reconnaissaient comme les membres d'une même famille, séparés par la diversité de leurs vocations, mais rapprochés par le caractère élevé de leur œuvre.

Aussi les artistes ne paraissent-ils pas étonnés des faveurs qui leur viennent d'en haut, et les rois et les chefs des républiques ne croient pas descendre en venant à eux et en les admettant dans leur intimité. On ne remarque pas, en Grèce, cet air impérieux, tempéré ou couvert par des caresses, qui paraît dans le patronage d'un Jules II; un souffle heureux de démocratie a porté les artistes au niveau des maîtres. Les rapports des artistes avec les chefs des républiques

et les rois, marquent, en quelque sorte, le point culminant de leur condition.

Il faut distinguer cependant la période des chefs de républiques, des Cimon, des Périclès, et la période des rois, des Alexandre, des Démétrius, des Ptolémées. Il est clair que sous des pouvoirs si différents par l'origine et par l'exercice, quelle qu'ait été la faveur des artistes, elle doit offrir des caractères différents qu'il importe de relever.

Avouons d'abord que, pour la première période, nous n'avons que deux noms d'artistes : Polygnote et Phidias. De même, à la Renaissance, les noms de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, obscurcissent tous les autres. Dans ces merveilleuses révélations de la beauté par l'art, la flamme sacrée ne s'arrête que sur un ou deux fronts; les autres en ont seulement des reflets, plus ou moins brillants, plus ou moins pâles, selon qu'ils s'approchent ou qu'ils s'éloignent du génie. Mais si, lorsqu'on parle de la haute position des artistes, on doit toujours entendre les grands artistes, n'oublions pas que ceux-ci n'ont pas travaillé seulement pour eux-mêmes, et qu'ils ont nécessairement servi les intérêts de la classe dont ils étaient le suprême honneur. Enfin nous traitons des rapports des artistes avec les chefs d'États et les rois : les princes (*principes*) des républiques et des empires ne peuvent saluer leurs pairs que dans les princes de l'art.

Dans une de ses brillantes expéditions maritimes sur les côtes de Thrace, Cimon s'était emparé de Thasos, et il avait eu le temps d'y reconnaître le pre-

mier en date des peintres grecs, signalé peut-être aux Athéniens par sa renommée, Polygnote. Le chef de l'aristocratie athénienne, opulent, avide d'une popularité noble, voulait appeler les arts à décorer Athènes victorieuse. Puis, il est permis de le croire, le génie de Polygnote lui semblait digne d'un plus grand théâtre, et il ramena sur ses navires l'artiste thasien, comme un des plus beaux prix de sa conquête. Une étroite amitié, issue de la conformité de leurs caractères et de leurs goûts, les unit bientôt. L'artiste et l'homme politique avaient le cœur haut placé : Cimon ne voulut rien de la république pour les fonctions qu'il remplit ou les services qu'il rendit à l'État (1) : Polygnote peignit gratuitement le Pécile. L'un et l'autre, cependant, agissaient encore moins par désintéressement civil que par dignité aristocratique. On le comprend sans peine de Cimon : Polygnote, enrichi à Thasos, inspiré par les grandes conceptions d'Homère, naturellement porté à l'expression des sentiments nobles, affermissait, en refusant tout salaire, sa glorieuse indépendance. On se représente Polygnote conseillant Cimon lorsque celui-ci « embellissait la ville de lieux de réunion élégants, qu'il plantait l'agora de platanes, qu'il transformait le terrain aride de l'Académie en un frais bosquet, qu'il y ouvrait des allées pour la course et des promenoirs ombragés (1) » : ou bien encore peignant sous les yeux de

(1) Plut., *Cim.*, x, 10.
(2) Plut., *Cim.*, xiii, 11.

son illustre ami le Pécile, le Théseion, le temple des Dioscures. On les voit se délasser, l'un des discussions de la place publique et de la fatigue des expéditions, l'autre des grandes compositions qu'il inaugure, dans une vie élégante, embellie par le luxe et animée par les plaisirs. Polygnote se mêlait à la troupe joyeuse qui se pressait autour de Cimon. « Il était, dit M. Beulé, l'amant d'Elpinice, sœur de Cimon, fille et petite-fille de rois. Loin de cacher sa passion, Elpinice en tirait vanité; elle se faisait peindre sur les murs du Pécile, afin de consacrer publiquement et ses traits et la gloire d'être aimée par un grand artiste. Veuve du riche Callias, instruite, intelligente, s'affranchissant des lois du gynécée, pour montrer aux hommes qu'elle était digne de converser avec eux, Elpinice fut pour Cimon et pour Polygnote, ce que fut plus tard Aspasie pour Périclès et pour Phidias (2). » Polygnote paraît suivre le sort de Cimon et partager sa disgrâce. A peine quelques phrases éparses nous montrent ce grand peintre : on restitue sa physionomie plus qu'on ne la retrouve, et on aime pourtant à le remettre en lumière, parce qu'on voit en lui un précurseur de Phidias.

Phidias et Périclès, quels beaux noms, associés dans une même gloire! Ils sont demeurés le symbole de l'alliance fraternelle entre le génie politique et le génie artistique. Périclès est plus qu'un Cimon. Cimon veut surtout embellir Athènes, en faire un séjour agréable et s'attacher ses concitoyens par de magnifiques libé-

(2) *Revue des Deux-Mondes;* le peintre Polygnote, 1er janv. 1863.

ralités : Eupatride aimable, généreux, intelligent, il borne son ambition au présent, si ce présent est heureux. Périclès voit plus loin, répétons-le à sa gloire, et il travaille à l'Athènes de l'avenir. Il a rêvé, ce n'est point assez, il a conçu le plan d'une ville dans laquelle l'esprit grec dira à la postérité son dernier mot, et qui, au milieu des vicissitudes de l'hégémonie politique, conquête passagère d'Athènes, de Sparte ou de Thèbes, s'imposera toujours à la Grèce comme sa capitale intellectuelle. Il lui faut donc, pour accomplir son dessein, des œuvres où le génie d'Athènes se manifeste avec une perfection qui l'exprime tout entier, et sous une forme qui résiste aux atteintes du temps; il lui faut, en un mot, des monuments qui soient des types impérissables. Quelle hauteur dans l'ambition et quelle audace! Mais Périclès a rencontré Phidias, et il a reconnu en lui l'auxiliaire désiré que les dieux mêmes lui envoient. L'idée que Périclès conçoit dans son vaste ensemble, peut-être dans ses traits généraux, Phidias tient de son génie la puissance de la réaliser. Il y a plus : les rares facultés de Phidias ne peuvent être à l'aise et se développer tout entières, que si on leur ouvre une carrière à l'entrée de laquelle hésiteraient les plus résolus. Périclès est aussi nécessaire à Phidias que Phidias à Périclès. Alors se forme entre ces deux hommes une union indissoluble, pour aller à la grandeur et à la gloire, en faisant la grandeur et la gloire de leur patrie. C'était la première fois que l'exemple d'une entente si noble dans son principe, si intime dans ses relations, si persévé-

rante dans son progrès, était donné au monde, et on ne voit pas qu'il ait été renouvelé. On est en présence d'un fait unique. Périclès semble partager son temps entre le plateau de l'Acropole et l'Agora. Voici une anecdote qui témoigne de l'intérêt passionné avec lequel Périclès suit les travaux. Un des artistes, le plus actif de tous, vient de tomber d'un échafaudage, et les médecins l'ont condamné. Périclès est abattu, lorsque Minerve lui apparaît en songe, et lui indique un remède qui a bientôt guéri le malade. Près d'un autel existant déjà, s'élève, sur l'ordre de Périclès, une statue de Minerve Hygie, et le bruit circule que la déesse elle-même met, en quelque sorte, la main à ces monuments qui l'honorent (1). L'argent ne manquera jamais aux artistes. Les ennemis de Périclès ont beau crier « qu'il prodigue, pour dorer et parer Athènes, les sommes destinées à la guerre; qu'il couvre la ville de statues et de temples de mille talents, ainsi qu'on met des pierreries au cou d'une femme frivole, » Périclès ne souffre pas que l'œuvre commencée s'interrompe ni même languisse, et il répond que du moment où Athènes protége les alliés en assurant la liberté des mers, elle a rempli les conditions de son contrat (2). Enfin, Périclès fait ouvertement de Phidias son ami, et on ne tarde pas à savoir que personne peut-être n'a plus d'influence sur l'homme d'État que le grand artiste. Ce n'est pas là une conjecture; Plutarque, peu favorable en général

(1) Plut., *Pericles*, xiii, 10.
(2) Plut., *ibid.*, xii.

aux artistes, nous le dit expressément (1). Ne comprend-on pas maintenant la position exceptionnelle que l'amitié de Périclès créait, en quelque sorte, pour Phidias? Dans les travaux de l'Acropole, Phidias n'était pas seulement un artiste privilégié, mieux traité, parce qu'il avait plus de génie : il était le suprême directeur de l'entreprise (2). Il ajoutait à une tâche déjà lourde, à une tâche accablante pour tout autre que pour lui, celle d'animer du même esprit, de conquérir aux mêmes vues, de remplir d'une généreuse émulation des artistes assez éminents pour ne relever de personne. En même temps que par son activité il faisait du Parthénon son œuvre, il servait la politique de Périclès. Ces immenses travaux occupaient, tenaient en haleine, mettaient dans l'aisance une bonne partie de la population ouvrière d'Athènes, les tisserands, les brodeurs, dont les tapis et les tentures élégantes ornaient les temples, les charpentiers, les maçons, les fondeurs, les ouvriers sur or et sur ivoire et d'autres encore. Chaque métier était représenté comme par une petite armée (3), et Phidias réussissait à les remuer du même souffle qu'il communiquait aux artistes, ses collaborateurs et ses égaux. Il est difficile de déterminer le caractère de cette action; mais on peut croire qu'elle fut plutôt due à l'influence du génie, à un enthousiasme commun pour la gloire d'Athènes, qu'à une autorité imposée, et qu'elle fut surtout une impulsion acceptée

(1) Plut., *ibid.*, xiii; xxxi.
(2) Plut., *ibid.*, xiii.
(3) Plut., *ibid.*, xii.

librement, suivie avec intelligence. Cependant le succès même n'eût peut-être pas suffi à soutenir Phidias contre les difficultés et les jalousies, s'il n'avait eu, en quelque sorte, à côté de lui Périclès comme un appui qui ne manque jamais. Périclès, en effet, appelé par les comiques l'Olympien, semblait vouloir imprimer à sa vie le caractère de sévérité majestueuse que Phidias donnait à ses dieux. On se rappelle le beau portrait de Plutarque : « Périclès avait l'âme haute, le langage noble, pur de toute bouffonnerie triviale et cherchée, une physionomie grave, dont les lignes fermes n'étaient jamais amollies par le rire, une démarche réglée, un vêtement simple que ne dérangeait jamais la passion dans la parole, une voix calme, un ensemble de qualités qui frappait d'admiration (1). » La familiarité d'un pareil homme avait de quoi relever Phidias; l'un et l'autre en butte à l'envie, ils se consolaient des petitesses de la foule en s'entretenant sans doute des hautes vérités qui allaient avoir pour interprètes Socrate et Platon. Faits pour concevoir et pour exécuter de grandes choses, ils s'encourageaient par de libres confidences : Périclès révélait à Phidias les combinaisons de sa politique, et Phidias décrivait à Périclès les formes divines qui s'imposaient à son imagination. Les conseils se mêlaient aux épanchements; et, grâce au tact universel du génie, l'artiste pouvait redresser le politique et le politique éclairer l'artiste. Périclès, par exemple, qui avait appris à connaître les Athéniens,

(1) Plut., *Per.*, xxxi.

mettait Phidias en garde contre leur humeur soupçonneuse et défiante; il le décidait à placer l'or des vêtements de sa Minerve de telle sorte qu'on pût le détacher et le peser. Une si étroite intimité n'échappait pas aux ennemis de Périclès qui, n'osant pas l'attaquer en face, le frappaient lâchement dans son ami. Mais nous le retrouvons près de Phidias à l'heure du péril: il l'assiste de sa présence et de sa parole. L'accusation de vol qu'il avait prévue n'a pas épargné Phidias, et on somme l'artiste de se justifier. Périclès, à son tour, ordonne aux accusateurs de peser l'or, et il les confond par leur propre témoignage qu'ils ne peuvent refuser à l'évidence (1). Aussi, de même que la communauté des vues et la sympathie des caractères ont uni Périclès et Phidias jusqu'au bout, la postérité les unit dans son admiration, et elle aime à les regarder ensemble, au point le plus éclairé de l'histoire d'Athènes, égaux aux plus grands et, comme dit Montaigne, *maîtres du chœur* d'un beau siècle.

Quoique Périclès n'ait admis que Phidias dans son intimité, il n'en faudrait pas conclure qu'il s'est montré indifférent ou dédaigneux pour la pléiade d'artistes qui se pressait autour de son ami. Dans une page brillante de son Torso, Ad. Stahr nous montre la maison de Périclès servant de centre aux philosophes qui viennent y exposer le résultat de leurs recherches et mettre les artistes sur la voie de créations nouvelles, aux architectes Ictinus et Mnésiclès, qui montrent, l'un ses

(1) Plut., *Per.*, xxxi.

dessins du Parthénon, l'autre son projet des Propylées, à Phidias qui apporte ses esquisses des sculptures du Parthénon et des statues de Minerve et de Jupiter, sans doute aussi à Alcamène, Agoracrite, Cleœtas, pendant que Périclès examine, conseille, approuve et que, présidé par Aspasie, alors dans tout l'éclat de la grâce, de la politesse et de la beauté, l'entretien garde le ton exquis de l'urbanité attique (1). Aussi les artistes, reconnaissants, on peut le croire, de la protection de Périclès, sauvent-ils dans les statues qu'ils en font à l'envi les défauts de sa personne : ils lui donnent un casque pour dissimuler sa tête allongée et sans proportion (2). Ctésilas le représente avec une noblesse digne de son surnom d'Olympien (3). Pour trouver maintenant des rapports entre les artistes et les chefs d'État qui rappellent ceux de Phidias et de Périclès, il faut descendre jusqu'à l'époque d'Aratus. Le peintre Néalcès fut son ami (4).

Un seul fait semble en désaccord avec les précédents; il est assez curieux pour n'être pas omis : « Alcibiade, dit Andocide, emmène chez lui le peintre Agatharchus et l'oblige à décorer sa maison. En vain le peintre le supplie; en vain il lui représente qu'il a d'autres commandes qui pressent et qu'il ne peut se charger d'un si long travail : Alcibiade le menace de l'enchaîner s'il ne se met promptement à l'œuvre, et

(1) Ad. Stahr, *Torso*, t. I, p. 146.
(2) Plut., *Per.*, XIII.
(3) Plin., *H. N.*, XXXIV, 19, 24.
(4) Plut., *Arat.*, XIII.

Agatharchus s'exécute. Il ne parvint à s'échapper que quatre mois après, en trompant la surveillance de ses gardes. Alcibiade poussa l'impudence jusqu'à lui reprocher de lui avoir fait tort, et il le menaça pour avoir abandonné son travail (1). » Remarquons que l'anecdote se trouve dans un plaidoyer contre Alcibiade; que celui-ci avait, dit-on, à se plaindre d'Agatharchus qu'il avait surpris avec sa maîtresse, et que rien ne prouve qu'on ait applaudi à cette manière sommaire de se faire justice. Agatharchus était un assez mauvais peintre, qui avait la sottise de se vanter de peindre vite; et il est possible que le fougueux Alcibiade ait voulu se venger de ce misérable rival. Il faut donc ne pas prendre à la lettre l'historiette d'Andocide, en garder le fond et ne pas tirer de conclusion d'un fait isolé.

Quand la Grèce devint une province macédonienne, Alexandre et ses successeurs appelèrent auprès d'eux les artistes grecs; ils voulurent se les attacher par les faveurs et par la magnificence. On avait déjà vu Archélaüs réunir à sa cour Euripide, Agathon, Zeuxis, Timothée; Alexandre renchérit sur cet illustre précédent, et l'on peut dire que son exemple fit loi. Les princes macédoniens sentaient qu'en dépit de leur puissance, de leur richesse et de leur gloire, il y avait sur leur nom la tache de la barbarie, que les Grecs vaincus reconnaissaient seulement en eux la brutale supériorité de la force, et que, pour être encore moins

(1) Andocid., *in Alcib.*, § 17, éd. Bekker; — Dem., *in Mid.*, p. 505, éd. Bekker et Schol. *l. l.*; — Plut., *Alcib.*, xvi.

les maîtres que les chefs de la Grèce, il fallait devenir eux-mêmes Grecs par l'esprit et par le goût. Protéger, enrichir, encourager les artistes, c'était se montrer capable de les comprendre et digne de les employer; c'était gagner le cœur de la Grèce, qui voyait ses enfants de prédilection, les gardiens et les dépositaires du beau, mis en état d'en varier encore l'expression et d'en perpétuer la royauté. Ainsi, la politique, une politique noble et intelligente, semble avoir formé le premier lien entre les princes macédoniens et les artistes. Ensuite, ces princes, et Alexandre avant tout, ne sont pas des esprits médiocres : leur naturel souple, énergique, passionné va droit au grand, et ils arrivent par l'instinct du grand à l'intelligence du beau. Peut-être y a-t-il là un point important dans notre sujet. Périclès, par exemple, aimait une belle œuvre d'art, simplement parce qu'il y retrouvait la forme sensible d'une idée qui était en lui : son admiration était profonde, sans cesser d'être tranquille. Il semble, au contraire, que chez Alexandre l'admiration ait été mêlée d'une surprise qui éclatait dans les transports de l'enthousiasme : son âme, en quelque sorte conquise par le beau, ne pouvait contenir les émotions qui la remplissaient. On reconnaît l'homme qui versait des larmes en lisant Homère. Cette passion nous frappe en même temps qu'elle nous inquiète. Nous craignons qu'un Alexandre, après avoir mesuré sur lui-même la puissance du beau, ne soit invinciblement poussé à en faire un instrument de sa gloire et ne porte atteinte à l'indépendance, qui est pour le beau un besoin autant

qu'un droit. Alexandre porte en lui un immense désir de gloire; il marche à la gloire avec une incomparable grandeur, mais il ne vit que pour elle. Quelle fougue! quelle exaltation dans le succès! quel abattement dans la douleur! Il n'y a pas pour Alexandre une heure de paix, une heure où l'homme, tenant en quelque sorte en main ses puissantes facultés, les dirige vers le but, au lieu d'y courir traîné par elles. Peu de pages le font connaître comme ce passage de Plutarque, après la mort d'Héphestion : « Pour témoigner sa douleur, il fait couper la crinière à tous les chevaux et à tous les mulets, abat les remparts des villes voisines, fait mettre en croix le médecin de son ami et supprime dans le camp l'usage des flûtes ainsi que toute la musique, jusqu'au moment où il reçoit un oracle d'Ammon qui ordonne d'honorer Héphestion et de lui offrir des sacrifices comme à un héros. Il cherche dans la guerre un remède à sa douleur et part comme pour une chasse d'hommes : il soumet et égorge en masse les Cosséens. On appelait cette boucherie : un sacrifice aux mânes d'Héphestion. Puis il veut consacrer au tombeau et aux funérailles d'Héphestion près de dix mille talents (1). » Y avait-il dans ce sauvage emportement de la douleur une rivalité secrète, mais déplorable avec son modèle Achille? ou plutôt n'était-ce pas le barbare, nourri au milieu des montagnes de la Macédoine, qui reparaissait sous le Grec, façonné par la discipline d'Aristote? Nous n'oublions pas les artistes; relever

(1) Plut., *Alex.*, lxii.

quelques-uns des traits principaux du caractère d'Alexandre, c'est faire pressentir ce qu'il sera pour eux. Son enthousiasme éclatera par des libéralités et par des distinctions; en entrant dans l'atelier des artistes, il quittera l'orgueil de la toute puissance et l'enivrement de la victoire; il ne sera que le premier et le plus sincère de leurs admirateurs. Mais il faut le dire : il recevra d'eux plus qu'il ne peut leur donner. Il n'aura pas, tout concourt à le prouver, ces éloges partis d'une âme qui eût pu être celle d'un artiste et qui paient un auteur de son œuvre, parce qu'ils la jugent. Voir son idée répétée dans une autre intelligence comme dans un miroir excellent, il n'y a rien au-delà, et voilà ce qui liait Phidias à Périclès. Alexandre n'est Grec que par adoption. Cependant, il sera guidé par une certaine droiture de tact, naturelle ou acquise, peu importe, et il saura bien sourire en entendant un Dinocrate. Mais la passion menacera sans cesse d'éclipser le discernement, et les habiles, comme Apelle, feront valoir le génie de l'artiste par l'adresse du courtisan. La position des artistes sera brillante et surtout fructueuse; la grandeur merveilleuse du protecteur leur en voilera l'incompétence; mais ils perdront peut-être en dignité, en indépendance, en satisfaction intérieure ce qu'ils auront gagné en éclat.

Veut-on juger par un seul fait des rapports des artistes avec Alexandre? Lysippe, Apelle, Pyrgotélès l'ont ravi en lui présentant de lui-même, chacun dans leur art, une vive image de ce qu'il était ou de ce qu'il voulait être. Par un édit, il fait de Lysippe son

statuaire ; d'Apelle, son peintre ; de Pyrgotélès, son graveur en titre, et il interdit à tous les autres de reproduire ses traits (1). Voilà donc trois artistes investis d'une fonction en quelque sorte officielle, et mis en possession d'un monopole ! N'y a-t-il pas dans cet enthousiasme quelque chose d'un peu étrange et surtout de juvénile ? N'était-ce pas décourager l'émulation et rabaisser l'art en l'identifiant avec trois artistes ? Alexandre ne pouvait-il trouver une récompense qui honorât Lysippe, Apelle, Pyrgotélès, sans exclure personne, et qui, on ose le dire, fût mieux proportionnée à leurs succès ? Mais il manqua de mesure, et les artistes grecs furent peut-être aussi surpris que glorieux de leur privilége.

Ils se sentaient invités, entraînés presque à déserter ou à quitter le plus souvent l'ancienne voie de l'art, pour entrer dans une voie nouvelle : celle du portrait ressemblant. Après avoir créé des dieux, il fallait copier des hommes. Sans doute, un portrait sera encore une œuvre de génie, si l'âme y respire, s'il exprime en un mot un caractère individuel ; mais sa beauté est peut-être inférieure à celle des types que l'artiste ne doit qu'à lui-même. Quand les grands artistes font surtout des portraits, il semble qu'ils abdiquent pour se faire les instruments de la vanité privée. Convenons toutefois que le portrait d'Alexandre ménageait heureusement la transition et rendait leur mission non seulement acceptable, mais glorieuse pour Apelle et

(1) Plin., *H. N.*, vii, 38 ; — Cic., *Fam.*, v, 12, 13 ; — Horat., *Ep.* ii, i, 239 ; — Arrian., *Exped. Alex.*, i, 16, 7.

pour Lysippe. Quelle tâche que de rendre sensible cette âme impétueuse, passionnée, sans cesse active; ce génie occupé des desseins les plus profonds et les plus vastes, cette volonté assez puissante pour se rendre maîtresse des événements! quelle physionomie complexe et mobile, si tant de sentiments différents ou contraires venaient la modifier à chaque instant! Et l'on sait qu'Alexandre étalait sa fougue au même degré que Philippe enveloppait sa dissimulation. Puis venaient les détails importants qu'il fallait sauver ou fondre; Alexandre tenait les yeux levés en inclinant le cou : on tournait ses regards vers le ciel comme vers sa demeure. Il avait dans l'œil la mollesse humide de la jeunesse passionnée qui contrastait avec sa vigueur mâle et léonine : on communiquait à son air l'énergie sans lui ôter la grâce (1). Les portraits de Lysippe et d'Apelle, s'ils étaient dignes d'Alexandre, s'ils racontaient fidèlement cet homme extraordinaire, pouvaient figurer à côté de l'Hercule et de la Vénus Anadyomène. Les compagnons d'Alexandre brillaient par la beauté de leur figure et la noblesse de leur port, jointes à leur force physique et intellectuelle : on eût pu croire, dit Trogue Pompée, que leur maître ne les avait pas choisis d'un seul peuple, mais de toute la terre. Lysippe pouvait consentir à faire leurs statues (2).

En se représentant l'âme d'Alexandre, on croit y lire la joie, l'enthousiasme, l'orgueil qui la remplis-

(1) Plut., *de Alex. virt.*, p. 661.
(2) Trog. Pomp., cité par Stahr. t. II, p. 41.

saient à la vue de ces chefs-d'œuvre. S'il n'avait pas d'Homère pour chanter ses exploits, pour écrire cette *Iliade* et cette *Odyssée* qui furent sa vie, il avait un Apelle et un Lysippe. Leurs tableaux et leurs statues lui assuraient même la durée de la plus fugitive partie de l'homme : la personne, l'attitude, la physionomie. Il avait le droit de compter sur le génie des artistes pour protéger le bronze ou la tablette de bois contre les atteintes du temps ou les outrages des hommes. Aussi n'était-il pas à l'égard de Lysippe et d'Apelle un Alexandre, mais un familier, un ami. L'or ne lui semblait pas suffire à les payer; il fallait les conquérir ou plutôt les intéresser à sa gloire en s'humanisant avec eux, en les caressant, en les gagnant. Il était sans cesse dans l'atelier d'Apelle, occupé à suivre le pinceau facile et créateur. Il eût voulu multiplier pour lui les occasions d'un nouveau chef-d'œuvre. Ainsi, il a une concubine merveilleusement belle, Campaspé : il invite Apelle à la peindre nue. Mais à la vue de ces formes parfaites, qu'il admirait avec la liberté d'un familier et l'enthousiasme d'un artiste, Apelle s'enflamma pour Campaspé : Alexandre s'en aperçut et la lui donna (1). Nous extasierons-nous ici avec Pline sur l'empire qu'Alexandre sut exercer sur lui-même? Rabaisserons-nous la munificence royale en la mettant sur le compte d'une froideur qui en diminuerait le prix? Nous aimons mieux croire qu'Alexandre, sous l'empire du génie d'Apelle, sacrifia le plaisir des sens

(1) Plin., *H. N.*, xxxv, 36.

à l'art par un de ces brusques mouvements qui ne partent que des âmes passionnées et généreuses. C'était raffermir le pinceau dans la main tremblante de l'artiste que de lui ôter, par une faveur inespérée, le trouble et l'agitation du désir.

Que seront les artistes en présence d'un maître si puissant, si libéral, si grand, si avide de gloire? Les uns, comme Lysippe (et je crois que ce fut le petit nombre, que Lysippe même demeura une noble exception), gardent fièrement leur indépendance : Lysippe ne met à la main d'Alexandre qu'une lance, pour montrer que la bravoure est la source de sa véritable gloire (1). En quittant Sicyone, il a emporté l'austère droiture des maîtres doriens. Les autres sont d'habiles courtisans; Apelle l'Ionien leur sert de modèle. Capable de générosité, d'élévation, il est avant tout mobile, séduit par le luxe et les plaisirs, flatté de l'amitié d'un conquérant, égaré par la reconnaissance, dominé par l'ascendant du génie. Lui, il représente Alexandre la foudre à la main (2); il le place dans de flatteuses et ingénieuses compositions : Alexandre et la Victoire; Alexandre sur un char de triomphe que suit la Guerre les mains liées derrière le dos (3). Peut-être même ces caresses sont-elles moins l'effet d'une faiblesse d'âme que les surprises d'une inspiration que sa conscience ne juge pas. Dans le portrait d'Alexandre tenant la foudre, on admirait le raccourci de la

(1) Plut., *de Is. et Osir.* xxxiv.
(2) Plut., id., *ib.*
(3) Plin., *H. N.*, xxxv, 36.

main sortant pour ainsi dire du tableau; qui sait si Apelle n'avait pas été pris tout le premier en le concevant et en l'exécutant? Oui, l'art qui se mêlait au calcul en atténuait la vulgarité. Le peintre, fier de son art et maître dans son domaine, se retrouvait parfois chez Apelle. C'est bien lui qui, ennuyé par de maladroites observations d'Alexandre, lui montrait du doigt ses broyeurs de couleurs : « Ne vois-tu pas, lui disait-il, qu'ils rient de t'entendre (1)? » Après les artistes courtisans, je placerais les artistes singuliers qui comptent sur des excentricités étudiées ou naturelles pour s'attirer la faveur d'un souverain extraordinaire. Qui ne connaît l'architecte macédonien Dinocrate? Venu de Macédoine en Asie à la nouvelle des éclatants succès d'Alexandre, on l'a fait attendre pour le présenter au roi. Dinocrate avait une haute taille, une figure avantageuse, un grand air de dignité répandu sur toute sa personne. Nu, le corps frotté d'huile, une couronne de peuplier sur la tête, une peau de lion pendant de son épaule gauche, une massue à la main, il s'avança devant le tribunal d'Alexandre qui rendait la justice. Le peuple s'étonne; Alexandre fait approcher l'architecte. On sait la proposition de Dinocrate, qui voulait tailler l'Athos en statue, et la réponse plaisante par laquelle Alexandre écarte ce projet aussi absurde que gigantesque (2). Mais la fortune de Dinocrate était faite. Alexandre ne détestait pas les folies grandioses; il

(1) Pl., *ibid.*
(2) Vitr., ii, *Praef.*

garda Dinocrate auprès de lui, et il l'invita plus tard à se donner carrière dans la construction d'Alexandrie, puis dans les funérailles d'Héphestion (1). Enfin viendraient les artistes serviles, qui obéissent aux caprices d'un maître absolu ou qui les préviennent. Ce sont eux, sans doute, qui, lorsque Alexandre a pris l'habitude de porter, même dans ses festins, la robe de pourpre d'Ammon (2), se chargent de le représenter avec les attributs du dieu libyen (3). Ils prostituent l'art à la toute-puissance et à l'orgueil insensé qui fait tache dans la gloire d'Alexandre.

Ainsi, les artistes paraissent déchoir en s'attachant à la fortune du conquérant. Tous ont la richesse; quelques-uns, avec la richesse, la faveur et les caresses de l'intimité. Mais dans le mouvement qui entraîne Alexandre et qui se communique à tout ce qui l'entoure, ils perdent la libre direction de leur talent et le calme, si propice à la conception et à l'achèvement des grandes œuvres. Sans doute, Apelle et Lysippe n'accompagnèrent pas Alexandre dans tout le cours de ses expéditions; d'autres le firent, et on vit des artistes compris dans la suite d'un roi. Les louanges mêmes, plus flatteuses que délicates, dont ils étaient l'objet, n'étaient pas sans péril. Apelle faillit les payer chèrement. Il est à croire qu'elles avaient déplu à Ptolémée, et que le roi d'Égypte avait gardé la rancune du général d'Alexandre. Les artistes, jaloux d'Apelle,

(1) Plut., *Alex.*, lxii.
(2) Athen., xii, p. 537.
(3) Clem. Al., *Protr.*, p. 48, éd. Potter, cité par Lessing, *Laocoon*.

Antiphile à leur tête, songent à exploiter ce ressentiment contre leur rival, qu'une tempête a poussé dans le port d'Alexandrie. Ils gagnent le fou du roi, qui invite Apelle à dîner au nom de son maître. Ptolémée s'indigne et lui montre d'un geste les officiers dont aucun n'a pu l'inviter au palais. Apelle les parcourt des yeux; il demeure d'abord interdit; puis, saisissant un charbon, il dessine le fou du roi. Ainsi, vingt siècles plus tard, Annibal Carrache mettait les magistrats sur la trace des voleurs qui l'avaient dévalisé dans les environs de Crémone. Sa présence d'esprit et son habileté sauvèrent Apelle (1).

Les successeurs d'Alexandre sont comme leur maître. Lui ressembler, même de loin, après l'éclat incomparable qu'il avait jeté dans le monde, c'était la gloire. Ptolémée a ses artistes, ses peintres et ses sculpteurs de cour, qui ont une sorte de position officielle à côté des officiers de la couronne. Démétrius Poliorcète vit avec un peintre assez remarquable qui l'accompagne partout, Diogène (2). Le patronage des artistes devient un titre de gloire. Comme l'art paraît le magnifique privilége et le suprême honneur de la Grèce abaissée, on veut passer pour connaisseur et on signale son discernement par les attentions presque respectueuses dont on entoure les grands artistes. C'est un trait important de leurs relations avec les rois ou les princes macédoniens. Lorsque Démétrius Po-

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 36; — voir pour la critique de l'historiette de Lucien, Tolken, *Amalthea*, v. iii, p. 313 et suivantes.

(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 40, 21.

liorcète assiége Rhodes, il ne met pas le feu à la ville du seul côté où il était sûr de la prendre : la flamme atteindrait l'atelier de Protogène et peut-être l'Ialyse qu'il exécute. Démétrius fait plus : il dispose des sentinelles pour assurer les jours et le repos de l'artiste; il va le voir souvent, et, en face de la sérénité de l'art, il oublie ses projets et les séductions de la victoire: Il admire cette œuvre poursuivie sans trouble pendant le désordre et les horreurs d'un siége : « Je savais, lui dit Protogène, que vous faisiez la guerre aux Rhodiens et non aux arts (1). » Etait-ce la confiance dans la générosité de Démétrius ou la passion de l'art qui attachait Protogène à son Ialyse? En tout cas, sa réponse devait contenter la secrète et délicate ambition de Démétrius : Protogène acquittait la dette de la reconnaissance, et l'artiste et le roi se montraient dignes l'un de l'autre. Etait-ce une fille de Démétrius Poliorcète, cette Stratonice, épousée d'abord par Séleucus, puis par son fils Antiochus, dont Pline nous rapporte un trait si singulier qu'il nous paraît un conte ? Elle avait mal reçu le peintre Clésidès; celui-ci, pour s'en venger, la peint dans les bras d'un pêcheur que le bruit public disait son amant, l'expose dans le port d'Ephèse et s'embarque. La reine, ravie de la parfaite ressemblance de la peinture, veut qu'elle demeure à la place où Clésidès l'avait laissée (2). A coup sûr, la passion du connaisseur pour les beaux tableaux ne saurait guère aller plus loin.

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 36, 40, 41.
(2) Pl., *ib.* 40, 15.

Mais peu à peu la position des artistes s'abaisse, encore moins par leur faute ou par celle des princes que par la force des choses. Dans l'Asie, conquise et envahie par la Grèce, les villes se multiplient : il leur faut des places publiques, des temples, des monuments, des statues, des œuvres d'art enfin, improvisées comme la conquête. Puis les richesses accumulées, la contagion du faste oriental poussent les rois dans une triste et stérile émulation de magnificence. Alexandre a donné le signal par le bûcher d'Héphestion; à sa mort vient le char gigantesque de ses funérailles; Ptolémée II pour la fête de Bacchus, Ptolémée IV pour son vaisseau du Nil, Antiochus Epiphane pour ses offrandes à Athènes et à Délos, pour ses jeux de Daphné, prodiguent leurs trésors et s'enivrent d'ostentation et de parade (1). Il n'est plus question d'exprimer le beau, mais de frapper l'imagination et d'éblouir les yeux : les artistes disparaissent pour faire place aux décorateurs. On n'en retrouve plus que dans l'école de Pergame sous les Attalides et dans les vieilles ecoles d'Athènes, de Sicyone, de Rhodes, d'Ephèse. Voilà où devaient aboutir les rapports des princes macédoniens avec les artistes; et les germes du mal se reconnaissent même dans la haute faveur de Lysippe et de son émule Apelle. Le pouvoir absolu ne s'est pas servi de l'art : il l'a confisqué, compromis, perdu; et les destinées de l'art ont été celles des artistes.

(1) Athen., v. p. 193; — Muller, *Man. d'Archéol.*, éd. Welcker, § 149, p. 153-155.

CHAPITRE VIII

Les Artistes dans leurs rapports avec le public. — Expositions et Concours

Si les artistes grecs ont souvent vécu dans l'intimité des chefs de républiques et des rois, ils ont encore plus vécu dans l'intimité du public. En Grèce, la démocratie, qui pénètre les institutions et les mœurs, met l'art en commun, comme tout le reste. Les artistes ne se renferment pas dans leur atelier pour y travailler en silence avec le secours des leçons de leurs maîtres, des inspirations du talent ou du génie, de l'étude du modèle vivant, du souvenir des grandes œuvres : ils en sortent à chaque instant pour communiquer avec le public. Le goût du public est une règle que les plus grands artistes éprouvent le besoin d'appliquer à leurs productions. Ils ne croient à celles-ci et ne les approuvent que si le public y croit et les approuve avec eux. Déférence touchante et modeste qui nous fait sentir l'amour inquiet dont ils sont possédés pour la perfection ! Spectacle rare en même temps que celui d'un peuple qui inspire à ses artistes une si flatteuse confiance dans son discernement, et qui, par le concours incessant qu'il leur prête, imprime si avant dans leurs œuvres le caractère national ! Il fallait bien qu'il fût

un peuple d'élite, comme à Athènes, pour que l'art devînt ainsi la chose de tous. La nature avait fait de cette nation l'auxiliaire des ouvriers du beau, en mettant dans la race, dans le sol, dans le climat, des influences choisies qui lui donnaient la finesse du tact; elle-même avait développé les dons de la nature par une éducation libérale; elle avait appris à discerner le beau en respirant, en quelque sorte, une atmosphère imprégnée de beauté. Qui n'a dit les corps parfaits, les attitudes nobles, les groupes harmonieux dont les gymnases, les jeux publics, les danses, les fêtes lui offraient et lui diversifiaient sans cesse le spectacle? Qui n'a parlé de ces portiques couverts de peintures, de ces places publiques ornées d'œuvres d'art, de ces temples enrichis de sculptures et comme environnés d'un peuple de statues? Qui n'a montré les Grecs, à Olympie et à Delphes surtout, errant à pas lents dans le charmant désordre de leurs musées en plein air, s'arrêtant avec admiration, tantôt devant un dieu, tantôt devant un athlète; comparant les manières des différents maîtres, et oubliant leurs animosités mutuelles pour discuter la prééminence de l'école attique sur l'école sicyonienne (1)? Qui n'a compris, enfin, la vie exceptionnelle qu'eussent menée leurs artistes, si la mobilité, la légèreté, l'ingratitude n'eussent pas été aussi naturelles aux Grecs que l'appréciation impartiale et l'enthousiasme généreux?

Voyons les maîtres de l'art, un Phidias et un Apelle:

(1) V. par ex. Ad. Stahr. *Torso*, t. I, p. 147 et suivantes,

dès qu'ils ont terminé, celui-là une statue, celui-ci un tableau, ils s'adressent au public par une exposition. On s'imagine que la nouvelle d'une exposition était bientôt répandue, même sans affiches qui la fissent connaître; qu'on s'entretenait longtemps à l'avance de l'œuvre projetée ou commencée, surtout lorsqu'il s'agissait, par exemple, de la Minerve Parthénos; qu'on était aussi impatient de la voir que l'artiste de la découvrir, et qu'au moindre signe, une ville entière accourait. On vit même, à Athènes, les femmes de condition libre quitter le gynécée pour admirer les chefs-d'œuvre de Phidias (1). Mais transportons-nous, avec Lucien, à Olympie. « Phidias, debout derrière les portes de son atelier, écoutait les critiques ou les éloges des Eléens : l'un reprochait au nez d'être trop gros, l'autre à la figure d'être trop longue; puis, quand le public était parti, Phidias corrigeait sa statue sur l'avis du plus grand nombre. Il n'attachait pas une médiocre importance aux conseils de tant de gens; mais il croyait que la foule y voyait toujours mieux qu'un seul, fût-ce un Phidias (2). » Le petit écrit qui contient cette anecdote est-il de Lucien? l'anecdote est-elle authentique? On a mis en question le premier point et l'on pourrait douter du second; mais si le fait n'est pas vrai, il n'a rien d'invraisemblable; il montre que les artistes et le public prenaient également à cœur les expositions. Les artistes cherchaient et trou-

(1) Plut., *Pericles*, 53.
(2) Lucian., *Pro Imag.*, 14.

vaient dans le public le sincère ami et le juge incorruptible qu'Horace souhaite aux écrivains. Apelle fera comme Phidias; et que le plus humble artisan, qu'un cordonnier lui adresse une critique juste sur un détail qui est de sa compétence, Apelle saura la reconnaître et la mettre à l'instant même à profit. Mais les artistes, tout en écoutant avec scrupule les observations du public, se réservaient de les contrôler. Ils les provoquaient ponr combattre les flatteries de l'amour-propre ou pour redresser les écarts d'une imagination égarée par son idée; ils les repoussaient dès qu'elles cessaient d'être un utile avertissement et qu'elles devenaient une ridicule ingérence. Apelle ne permettait pas au cordonnier de parler à tort et à travers de l'exécution de la jambe, et il le renvoyait à ses chaussures (1).

Du milieu de la foule assemblée devant les œuvres des sculpteurs et des peintres, partait quelquefois ou une citation heureuse, qui traduisait l'impression de tous, ou un trait piquant de satire, ou un sobriquet qui demeurait à l'artiste. A la vue du Thésée d'Euphranor, nourri de chair de bœuf, disait le peintre, un spectateur s'écriait : « Descendant d'Erechthée au cœur magnanime, qui fut élevé par Minerve, fille de Jupiter; » c'est-à-dire, voilà bien notre héros national dans sa vigueur mâle et invincible (2). Micon, dans un de ses tableaux, avait mis un certain Butès écrasé par un quartier de rocher : on n'en apercevait que la tête et les yeux. Le public trouva que Micon avait esca-

(1) Plin., *H. N.*, xxxv, 36.
(2) Plut., *De glor. Athen.*, 2.

moté son personnage, et il se mit à dire de ce qui sentait la précipitation : « C'est comme le Butès de Micon, » ou bien : « Encore plutôt fait que Butès (1). » Le statuaire Callimaque, incapable de se contenter, remaniait sans cesse ses ouvrages et les gâtait par excès de scrupule. En poursuivant la perfection, il perdait la grâce et le naturel. On l'avait appelé d'un surnom expressif et intraduisible : « Celui qui gâte son art (2). » Ses concitoyens rendaient justice à son talent et à son travail; mais ils tenaient à le punir pour les plaisirs que leur dérobait sa manie.

Le public ne voyait pas toujours juste, et les artistes se servaient aussi des expositions pour lui donner des leçons de bon goût. On peut conclure ce dessin de l'historiette suivante, très-peu vraisemblable dans ses détails, qui est d'Elien. Polyclète fit deux statues : l'une où il voulut complaire à la foule, l'autre où il suivit les règles de l'art. Il transposait, changeait, corrigeait dans la première, suivant les remarques de chaque visiteur. Puis il exposa les deux statues : l'une excita l'admiration, l'autre le rire. Alors Polyclète : « Celle que vous blâmez, dit-il, est de vous; celle que vous admirez, est de moi (3). » — Ne sent-on pas le conte, arrangé à plaisir loin des événements et des lieux? Les remarques d'une foule qui s'excite à critiquer doivent se détruire par leur contradiction même, et il serait impossible à un artiste d'en tenir compte,

(1) Zenob., *Proverb. Centur.*, i, 11, p. 87, ap. *Sillig.*
(2) Plin., *H. N.*, xxxiv, 19; — Vitr., iv, 1; — Paus., i, 26, 7.
(3) Ælian., *Hist. Var.*, xiv, 8.

eût-il la longanimité de dépenser son temps dans une œuvre ridicule. Voici peut-être la vérité. Apelle, en présence des Athéniens si fins, si prompts à saisir le sens d'un bon mot, jette à son cordonnier une saillie que tous comprennent et qui passe même en proverbe; Polyclète, moins confiant dans le tact et la vivacité des Péloponésiens, commet une faute réparable et qui saute aux yeux, pour réfuter des critiques maladroites. L'imagination populaire s'empare du fait; elle le livre dénaturé aux collectionneurs d'anecdotes, et ceux-ci, qui veulent lui donner la dernière main, en outrent encore l'invraisemblance.

Ces expositions, on le devine, ont dû quelquefois être inspirées, même à des artistes éminents, plutôt par la vanité qui appelle l'admiration que par le scrupule du talent qui veut se rassurer contre ses doutes ou ajouter à ses lumières. Zeuxis a terminé cette originale composition de l'Hippocentaure que Lucien nous décrit avec détail; il l'expose dans un lieu public, soit un portique, soit un théâtre, où il a donné rendez-vous aux curieux. Il est debout près de son œuvre, entouré de ses disciples, et comptant recevoir un glorieux tribut d'éloges pour le fini de son exécution : il lui semble que son pinceau n'a jamais été plus souple ni plus riche. Mais quel désappointement! c'est sur la conception qu'on s'extasie; on s'est comme donné le mot pour exalter l'originalité de l'idée et pour ne pas voir la perfection du travail. « Allons, Miccion, dit Zeuxis à son disciple, enveloppe le tableau; remportez-le dans mon atelier. Ceux-ci n'ad-

mirent que la boue de mon art, et la nouveauté du sujet leur cache la beauté de l'exécution. » Ainsi parla Zeuxis, dit Lucien, et peut-être sur un ton plus irrité (1). Si nous n'avons pas les paroles de Zeuxis, nous avons le témoignage de sa liberté hardie et cavalière avec le public. On a vu dans un chapitre précédent quelle haute position il s'était faite par son art, et de quel air orgueilleux il portait sa fortune. Les artistes avaient désormais le droit de tout dire, et je ne sache pas de fait plus curieux sur les expositions. Il est probable que le public débonnaire se dispersa sans garder rancune au peintre, et qu'il se retira plutôt confus de sa malencontreuse admiration.

Plus tard, nous trouvons une variété piquante d'exposition : c'est l'exposition avec mise en scène. Un peintre que les catalogues d'artistes placent de Philippe aux successeurs d'Alexandre, Théon de Samos, avait représenté un hoplite qui vole au secours de sa patrie attaquée. Le regard farouche, le bouclier en avant, l'épée nue brandie dans la main, lancé contre l'ennemi de toute la vitesse de ses pieds, il ne veut faire de quartier à personne. Il n'y avait pas d'autres personnages dans le tableau. Théon avait sans doute exécuté son hoplite avec entrain, avec fougue, et il ne voulait pas qu'on le regardât froidement. La foule était réunie devant le tableau couvert d'une toile, quand tout à coup elle entend une marche guerrière sonnée par un trompette. Théon suit les impressions des spec-

(1) Luc., *Zeux.*; 7.

tateurs : leurs yeux brillent, leurs physionomies s'enflamment, leurs âmes passionnées s'emplissent d'une ardeur belliqueuse. La toile tombe et l'hoplite paraît (1). Portés par un artifice ingénieux aux sentiments qui animaient le peintre, tous admirent, et le patriotisme, réveillé en eux, échauffe encore de son feu leur enthousiasme pour le beau. Mais il faut être un véritable artiste, s'adressant à un peuple d'artistes, pour avoir le droit de recourir à un pareil moyen ; dans un autre pays et dans d'autres temps, on y verrait un charlatanisme qui égare le discernement au bénéfice de la médiocrité.

L'habitude des expositions se perpétue en Grèce au moins jusqu'à l'époque des Antonins. La Grèce asservie, amoindrie, déchue, se passionne encore pour ses artistes, parce que du glorieux héritage des ancêtres l'art est à peu près le seul legs qu'elle ait conservé. Le peintre Aétion apporte aux jeux olympiques son tableau des noces d'Alexandre et de Roxane. Il fallait qu'il eût confiance dans l'excellence de son œuvre et dans la faveur de ses concitoyens pour risquer une exposition sur un pareil théâtre. Les jeux olympiques fêtaient la beauté physique ; ils récompensaient l'agilité ou la force, et Aétion appelait les esprits de ces luttes émouvantes et dramatiques à l'appréciation délicate d'une œuvre empreinte avant tout de grâce coquette. Peut-être l'ancienne ardeur pour les exercices du gymnase et du stade s'était-elle sensiblement re-

(1) Ælian., *H. V.*, ii, 44.

froidie; peut-être aussi les Grecs se félicitaient-ils d'être réunis pour jouir en commun d'une de ces heureuses productions qui devenaient rares. Le tableau d'Aétion fut admiré : Proxénidas, un des hellanodices, dans l'excès de son ravissement, offrit à Aétion la main de sa fille (1). Aétion était introduit par son art et par la magie de son pinceau dans une des familles les plus considérables et les plus considérées du Péloponèse. Ce témoignage couronne dignement la liste des témoignages malheureusement trop peu nombreux sur l'histoire des expositions en Grèce.

Il va sans dire que ces expositions étaient gratuites. Leur nature ne permet aucun doute à ce sujet, puisqu'elles étaient un appel spontané des artistes au jugement du public. Ils se regardaient comme ses obligés; ou, quand ils exposaient par amour-propre, quand ils allaient au devant de la gloire, ils recueillaient des satisfactions qu'ils plaçaient fort au-dessus de l'intérêt. Ils n'imaginaient pas qu'on pût tirer de ses tableaux et de ses statues d'autre prix que celui de la vente. Croirait-on que la seule exception soit à la charge d'un des plus fameux peintres grecs, de Zeuxis? Il exigea un droit d'entrée des curieux qui se pressaient pour admirer son Hélène, et, par cette disposition, il gagna beaucoup d'argent. Mais son calcul valut à Hélène une mordante épithète : on la traita de courtisane (2). Nous ne pouvons nous empêcher de nous interroger sur l'exposition payante de Zeuxis. Où se fit-elle? Elien

(1) Luc., *Herod. seu. Aet.*, 4.
(2) Ælian., *H. V.*, iv, 12.

n'en dit rien. On hésite à la placer à Crotone : il semble que Zeuxis avait trop à se louer des Crotoniates pour exploiter leur commande. Avait-il obtenu de montrer son œuvre à Héraclée, sa patrie? Puis, comment Zeuxis, qui poussait le faste jusqu'à donner des tableaux, parce que, disait-il, ils n'avaient pas de prix, se serait-il abaissé à une spéculation que semble démentir son caractère? ou ses libéralités n'étaient-elles qu'un caprice passager d'ostentation? Il est difficile de répondre à toutes ces questions; mais il suffit qu'on puisse se les poser pour concevoir des doutes et pour n'attacher à l'anecdote d'Elien qu'une très-médiocre importance.

Les expositions, dans leur principe, tant que la vanité ou l'orgueilleuse confiance n'en ont pas corrompu l'esprit, témoignent de la noble ambition d'exceller dans l'art; par elles, les artistes vont au public, et mettent à profit ses impressions et ses jugements. Le public à son tour vient aux artistes, et à l'émulation supérieure qui les met aux prises avec l'idée du beau, il ajoute l'émulation naturelle qui les met aux prises entre eux. Il établit les concours.

Les concours sont une idée tout-à-fait grecque. Ils reposent sur le sentiment de l'honneur, dont leur vanité ne fut que l'abus, souvent si naïf et si sincère, qu'on est tenté de la leur pardonner. On l'a remarqué : déjà dans Homère, ce sont des concours, ces jeux funèbres offerts par Achille à la mémoire de Patrocle. Les concours de poésie remontent jusqu'au berceau de la poésie grecque, puisqu'une tradition fait con-

courir Hésiode avec Homère (1). Les fêtes de Bacchus ramenaient tous les ans les concours de tragédie et de comédie : la musique, la danse, les exercices gymnastiques, la calligraphie même avaient les leurs. On ouvrait des concours pour former des hérauts dont la voix sonore et harmonieuse proclamât dignement les vainqueurs dans les concours fameux des quatre grands jeux de la Grèce. Enfin, « celui-là seul qui avait remporté le prix de la beauté, pouvait être prêtre de Jupiter à Ægæ, prêtre d'Apollon à Thèbes, ou devait conduire la procession de Mercure à Tanagre (2). » Comment les concours, si généralement employés pour pousser à leur perfection, non seulement les plus nobles aptitudes de l'esprit, mais encore les dons physiques les plus divers, eussent-ils manqué aux artistes?

Les concours sur lesquels nous avons le plus de témoignages, sont ouverts par les États qui veulent avoir une belle œuvre d'art, destinée en général à la décoration d'un temple. Un même sujet est proposé aux artistes. Nous voyons, par exemple, à Athènes, des statues de Vénus et de Minerve; à Éphèse, une statue d'Amazone; à Samos, un tableau d'Ulysse, et Ajax se disputant les armes d'Achille; à Téos, un tableau du sacrifice d'Iphigénie; et les concurrents sont Phidias, Polyclète, Phradmon, Cydon, Ctésilas, Alcamène, Agoracrite; Parrhasius, Timanthe, Colotès. Comment la nouvelle d'un concours important était-

(1) Plut., vii *Sap. Conviv.*, 10.

(2) M. Beulé, Du principe des Expositions, *Revue des Deux-Mondes*, 1er nov. 1860.

elle répandue? L'État qui le provoquait la propageait-il par des envoyés dans les principaux centres de l'art grec? ou plutôt la faisait-il annoncer dans un des jeux solennels où la Grèce se donnait rendez-vous? Nous l'ignorons. Le concours terminé, l'État achetait l'œuvre qui avait remporté le prix. Quelquefois, sans doute lorsque le concours avait été des plus brillants, l'État se piquait d'honneur et prenait toutes les œuvres que son appel avait inspirées aux artistes. C'est ce qu'on voit à Éphèse, comme le prouve un trait singulièrement défiguré par Pline. « Les artistes les plus illustres, dit-il, quoique de dates différentes, concoururent pour une statue d'Amazone. Lorsqu'on les consacrait dans le temple de Diane éphésienne, on voulut que les artistes mêmes qui étaient présents, désignassent la plus belle à leur goût, et on reconnut que la plus belle était celle que chacun plaçait immédiatement après la sienne. Polyclète eut la première place, Phidias la seconde, Ctésilas la troisième, Cydon la quatrième, Phradmon la cinquième (1). » Qu'est-ce qu'un concours entre des artistes d'époques différentes? Quel sens même peut avoir cette expression, puisque les cinq artistes nommés par Pline furent contemporains? Comment consacrait-on des statues dans l'Artémision avant de les avoir classées? Quel est ce jury composé d'artistes prononçant sur leurs œuvres, et imagine-t-on qu'ils eussent quitté leurs travaux pour venir à Éphèse? Les imagine-t-on davantage se décer-

(1) Plin., *H. N.*, xxxiv, 8, 19.

nant à eux-mêmes le premier rang et s'entendant pour accorder le second à Polyclète? Sillig dira brutalement du récit de Pline : « *Varia inepta continet :* On y trouve bien des sottises. » Soyons plus polis et plus reconnaissants. Les témoignages des auteurs anciens sur la condition des artistes sont si rares, qu'on doit s'estimer heureux même de ceux où l'erreur obscurcit la vérité. Éphèse mit au concours une figure d'Amazone; cinq artistes lui envoyèrent leurs œuvres, et le jury éphésien, après avoir hésité dans son classement, après avoir longtemps cherché des degrés dans des productions qui le ravissaient, proposa à l'opulente Éphèse de les garder toutes pour son Artémision. Elle y consentit avec joie.

On comprend la salutaire influence de ces concours sur les progrès de l'art. Ils rapprochaient des artistes d'écoles et de nations différentes qui, s'étant déjà connus de réputation, se connaissaient encore mieux à l'œuvre; qui rivalisaient pour soutenir leur gloire et celle de leur patrie; qui, enfin, ne se séparaient pas sans s'être donné d'utiles leçons ou s'être mutuellement excités à des réflexions fécondes. Si on a contesté la présence à Ephèse des cinq auteurs d'Amazones, c'est que parmi ces noms se trouve celui de Phidias, qui pouvait difficilement quitter les importants travaux qu'il dirigeait. Mais le concours de peinture de Samos rapprochait Timanthe et Parrhasius, celui-là de Sicyone ou de Cythnos, celui-ci d'Ephèse, établi plus tard à Athènes (1). En même temps, les artistes locaux, qui

(1) Plin., *H. N.*, xxxv, 36; — Ælian., *Hest. Var.*, ix, 11; — Athen., xii, p. 543.

voyaient couronner des étrangers, profitaient des exemples de ces maîtres et se promettaient de mieux disputer la palme dans les concours prochains. Si on ajoute que la proclamation des vainqueurs était sans doute entourée d'une solennité qui rehaussait le triomphe, on prendra quelque idée de l'importance des concours et du relief qu'ils donnaient aux artistes de talent.

Voici une autre sorte de concours, je ne dirai pas plus avantageux pour les artistes, mais plus éclatants que les premiers. Quoi qu'ils ne nous soient connus que par un seul témoignage, nous ne pouvons croire qu'ils aient été une exception. Ce sont les concours d'artistes qui, dans les grands jeux publics de la Grèce, viennent prendre place à côté des concours de musiciens et de poètes. N'eût-il pas été surprenant que des solennités qui unissaient aux fêtes des yeux les fêtes de l'intelligence, et au spectacle de la beauté physique celui de la beauté morale, rendue sensible par l'harmonie et par le chant, eussent exclu l'art, l'une des formes les plus complètes de la beauté? L'exemple paraît donné par les jeux pythiques, qui ouvrent un concours de peinture : Panénus, d'Athènes, frère de Phidias, y dispute le prix à Timagoras de Chalcis, et celui-ci, vainqueur de son rival, se fait dans une pièce de vers le chantre de sa propre gloire (1). La joie enthousiaste de Timagoras nous donne la mesure de l'honneur du succès. Pline mentionne aussi des con-

(1) Plin., *H. N.*, xxxv, 35.

cours de peinture aux jeux isthmiques, mais sans entrer dans aucun détail. On aime à croire qu'ils furent mis d'abord sous le patronage d'Apollon et des Muses, et que les arts plastiques furent rangés, au nom du dieu de l'inspiration, parmi les plus beaux ornements de cette vie policée dont la Grèce allait donner des leçons au monde. Qu'on se représente l'éclat des concours d'artistes à l'origine de leur institution. La peinture, dont on se proposait peut-être surtout de hâter les progrès, venait de naître, pour ainsi dire, avec Polygnote. La nouveauté de l'art redoublait l'intérêt qui s'attachait à ses œuvres. Puis, quand le prix avait été décerné, le même héraut sans doute qui avait proclamé les noms des athlètes, des poètes, des musiciens, salués depuis longtemps déjà par les acclamations de la foule, faisait connaître à la Grèce, représentée tout entière aux jeux, le nom de l'artiste vainqueur. Franchissant les limites de l'atelier, de la ville, de la nation, ce nom circulait de bouche en bouche dans tous les pays de langue grecque. Quelle gloire! C'était dire, par exemple, qu'il fallait aller trouver Timagoras à Chalcis, si l'on voulait avoir un tableau du véritable représentant de la peinture.

On n'a parlé jusqu'ici que des peintres et des sculpteurs. On peut dire qu'il y avait un véritable concours pour les architectes, lorsque l'Etat, ayant besoin d'un édifice public, temple, portique, fontaine, etc., les invitait à lui soumettre un plan avec un devis, et qu'il donnait sa préférence à l'artiste qui lui faisait, aux

conditions les plus avantageuses, le travail dont il avait besoin (1).

Un concours suppose un jury qui classe les œuvres. Comment ces jurys étaient-ils composés? Nous n'en savons rien. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que, dans un public formé, comme le public grec, par les expositions temporaires des artistes, et les expositions permanentes des temples, des portiques, des pinacothèques, on devait facilement trouver de bons juges. Quand le dessin fut introduit, par l'initiative du peintre Pamphile, dans le programme de l'éducation libérale, le goût naturel des Grecs se raffina ou acquit plus de sûreté, et les amateurs délicats purent devenir des connaisseurs excellents. Aristote, en parlant de cette innovation, dit en termes exprès qu'elle prépare à mieux juger les œuvres des artistes (2). Cependant, à Athènes du moins, le jury eut les faiblesses de l'assemblée démocratique au sein de laquelle il était recruté. Tantôt il montrait la légèreté qui se laisse séduire aux apparences : en présence de deux Minerves destinées à un fronton, et sculptées l'une par Phidias, l'autre par Alcamène, il préférait la statue d'Alcamène, finie, limée, excellente de près, à la statue de Phidias, déplacée sur un piédestal, et calculée pour être vue de loin (3). Tantôt il s'inspirait de considérations étrangères à l'art, et oubliait la sévère impartialité qui ne voit que le bien et le mal ou le

(1) Plut., *An. vitios. ad. infel. suff.*, 3.
(2) Arist., *Pol.*, viii, 3.
(3) Tzetzez, *Chil.*, viii, 193.

bien et le moins bien : il donnait le prix à la Vénus d'Alcamène, qui était citoyen, et rejetait au second rang celle d'Agoracrite, qui n'était qu'un étranger (1). Tantôt, enfin, il cédait à des influences qui déshonorent un jury : au lieu de repousser avec indignation les intrigues, il leur permettait de corrompre son discernement, et l'on voyait des juges grecs placer Apelle après de coupables rivaux (2). Légèreté, partialité, corruption, voilà des taches, rares sans doute, mais constatées, mais regrettables, et qu'on ne peut taire dans l'histoire des concours.

A l'étourderie ou à l'injustice populaire, les artistes répondaient, suivant leur caractère, par la sérénité, par l'indignation ou par l'orgueil dédaigneux. Les jurys grecs paraissent avoir reçu sans humeur ces leçons méritées. Elles témoignent dans tous les cas de l'indépendance des artistes qui se permettaient de les donner, et dans certains cas du bon sens des juges qui consentaient à se rétracter. Phidias, sans s'irriter de l'ignorance qui préférait la Minerve d'Alcamène à la sienne, demandait avec calme qu'on les élevât l'une et l'autre sur le fronton qu'elles devaient décorer : la perspective corrigeait les prétendues fautes de la Minerve de Phidias, pendant qu'elle altérait les qualités apparentes de celle d'Alcamène, et le jury apprenait qu'il fallait compter avec les lois de l'optique. Agoracrite vendait sa Vénus, un chef-d'œuvre méconnu, au dème de Rhamnus, à la condition expresse qu'elle

(1) Pl., *H. N.*, xxxvi, 4, 6.
(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 36.

ne serait jamais cédée aux Athéniens ; puis il en changeait les attributs et en faisait une déesse de la vengeance, une Némésis : la protestation était éclatante. Parrhasius, vaincu par Timanthe dans ce concours de peinture dont le sujet était Ulysse et Ajax se disputant les armes d'Achille, Parrhasius qui se vantait d'avoir touché les dernières limites de l'art, n'avait pour la décision du jury que des paroles méprisantes et superbes. Un ami lui présentait ses compliments de condoléance à cette occasion : « Je ne pense guère à moi, lui répondait Parrhasius ; mais je plains Ajax, battu une seconde fois. » Apelle, condamné par ses juges (il s'agissait de peindre un cheval), en appelait aux chevaux. Il amenait des chevaux qui passaient sans se reconnaître devant les tableaux de ses concurrents et qui hennissaient devant le sien. L'argument était péremptoire.

Les concours institués par les États ne suffirent pas à l'émulation des artistes : ils se provoquent dans des concours volontaires. Tout le monde connaît l'anecdote d'Apelle et de Protogène. Une spirituelle fantaisie d'artiste, une carte de visite d'un nouveau genre, je veux dire la ligne tracée par Apelle sur une planche préparée dans l'atelier de Protogène absent, produit un défi entre rivaux, une vraie lutte d'habileté. Protogène rentre, et, à la vue du trait délicat : « C'est Apelle, s'écrie-t-il ; il n'y a que lui qui puisse avoir cette légèreté de pinceau. » Mais il trempe son pinceau dans une autre couleur, trace une ligne qui coupait la première, et sort en disant à la vieille qui gar-

dait son modeste atelier : « Si Apelle revient, montre-lui cela, et ajoute : voilà celui que vous cherchez. » Apelle s'est vu dépasser. Piqué au jeu, il coupe à son tour, avec une troisième couleur, la ligne de Protogène. Pousser plus loin la finesse était impossible; Protogène s'avoue vaincu, et court au port pour y chercher l'hôte qu'il admire (1). M. Beulé a justement remarqué, en serrant le texte de Pline, qu'il ne s'agissait pas là, comme on l'a prétendu, de trois dessins faits d'un trait et arrivant de plus en plus à la perfection, mais de trois lignes, et qu'il suffit d'étudier les vases peints, pour croire aux merveilles du dessin dans l'antiquité. C'est encore un concours spontané qu'il faut voir dans cette historiette, non moins connue, du même Pline. Parrhasius a provoqué Zeuxis : émue par ce défi, la ville a mis à leur disposition un de ses théâtres. Parrhasius apporte des raisins peints avec tant de bonheur, que les oiseaux accourent pour les becqueter. Il triomphe par avance; mais le tour de Zeuxis va venir. Aux raisins, il répond par une toile qu'on croirait véritable : « Lève cette toile, lui dit Parrhasius, que nous voyons ton œuvre. » Puis, quand il a reconnu son erreur, il cède la palme à Zeuxis : lui, il n'a trompé que des oiseaux, et Zeuxis a trompé un peintre (2). On ne discute pas de semblables anecdotes : « Elles ne sont, dit fort bien M. Beulé, qu'une forme plus vive de l'admiration, un tour ingénieux et poétique : c'est la métaphore poussée jusqu'à la fic-

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 36.
(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 36.

tion (1). » Mais, tout en nous faisant sourire, elles nous instruisent; elles nous montrent les tendances d'un art, exalté, égaré par ses succès, et aspirant à produire l'illusion, qui n'est qu'un degré inférieur de l'art. Puis, dans le sujet qui nous occupe, elles nous fournissent un exemple de plus.

Les expositions et les concours sont deux institutions, l'une privée, l'autre publique, qui montrent les progrès faits par les artistes depuis Phidias, dans la société grecque. Si les citoyens se pressent aux expositions des artistes, s'ils les favorisent, s'ils leur accordent à l'occasion un local spacieux, c'est qu'ils reconnaissent que les artistes appartiennent à cette élite qui honore un peuple, et qui le représente devant l'avenir; c'est que, les ayant nommés en quelque sorte d'office explorateurs du domaine du beau, ils veulent les soutenir dans leurs découvertes du regard et de la voix. S'ils les appellent à des concours, tantôt dans la cité, tantôt dans ces rendez-vous de la Grèce, qu'on nomme les jeux publics, c'est qu'ils savent que, dans ces nobles cœurs, brûle le feu de l'émulation, et qu'ils n'imaginent pas de théâtre trop magnifique pour leurs triomphes. Les expositions et les concours leur donnaient, avant tout, la gloire : les commandes et les entreprises vont leur donner la fortune.

(1) M. Beulé, article déjà cité.

CHAPITRE IX

Commandes et entreprises. — Fortune des artistes.

S'il est un signe auquel on puisse reconnaître le crédit dont jouissent les artistes, et la place qu'ils tiennent en Grèce dans la vie publique et privée, c'est assurément le nombre et la nature de leurs œuvres. Quand la sculpture et la peinture sont entrées dans la voie de la perfection, il semble presque qu'une statue, un tableau dont l'opinion commune fait, chez nous, des objets de luxe, aussi coûteux que rares, deviennent des objets de première nécessité. Que l'on parcoure le catalogue de Sillig, ou qu'on lise seulement les trois livres où Pline l'Ancien nous a laissé une histoire sommaire de la sculpture, de la statuaire et de la peinture : on sera étonné de la féconde activité des artistes, et de la singulière variété de leurs productions. Pline n'attribue pas à Lysippe moins de 1,500 statues (1). Sans doute, on peut contester l'exactitude du chiffre : on peut penser surtout que, dans ces statues, plusieurs étaient la répétition d'un même original; qu'Alexandre, par exemple, avait voulu répandre dans son vaste empire une image de lui-même

(1) Plin., *H. N.*, xxxiv, 17.

qui l'avait satisfait, et que Lysippe ne devait pas manquer de disciples ardents à seconder leur maître; il demeure certain, cependant, que la passion de l'art et la multiplicité des commandes firent à Lysippe la vie la plus laborieuse et la mieux remplie. Un tableau rapide des principaux sujets que traitèrent en Grèce la sculpture et la peinture, pour obéir à la loi de leur développement et aux exigences du public, ne sera pas ici un hors-d'œuvre : nous nous verrons en quelque sorte introduits dans les ateliers des artistes, et nous assisterons au va-et-vient des riches particuliers, des magistrats des républiques, des envoyés des rois, des rois eux-mêmes, qui n'exigent pas, qui sollicitent un chef-d'œuvre de Phidias, de Polyclète, de Lysippe, de Zeuxis, de Parrhasius, d'Apelle.

Dans la première partie de ce travail, on a vu les artistes exécutant pour les particuliers et pour les Etats, des dieux et des héros, des groupes commémoratifs, des offrandes (ἀναθήματα), des athlètes : on retrouve les mêmes commandes presque à toutes les pages de l'histoire de l'art depuis Phidias. La piété ou la superstition, le culte du passé, l'amour de la gloire, la vanité publique et privée, sont des sentiments qui peuvent se transformer ou s'affaiblir, mais qui ne meurent pas. Dans les temples qui s'élèvent encore, la foule aperçoit le dieu au fond du sanctuaire, pendant que les frontons racontent des traits de sa légende sacrée, que les frises fixent des traditions nationales, et que les héros se pressent autour des portiques. La population des athlètes croît et se mul-

tiplie dans l'Altis. Les trésors d'Olympie et de Delphes regorgent d'offrandes. Eschine dira aux Athéniens : « Vous voyez consacrés dans l'Agora des monuments de tous vos exploits (1) » ; et, pour nous transporter aux derniers temps de l'art grec, Attale unira dans l'Acropole les trophées de ses victoires aux trophées des victoires d'Athènes; il y en verra, entr'autres, trois groupes, le combat des Athéniens contre les Amazones, la bataille de Marathon, la défaite des Galates en Mysie (2). Mais ce domaine, déjà si vaste, ne suffit pas aux artistes : d'intelligence avec le public, ils en reculent sans cesse les limites. Ainsi, la statue iconique, la statue-portrait n'est plus une exception; elle n'est plus réservée aux athlètes trois fois vainqueurs dans les grands jeux d'Olympie : elle constitue un genre fécond, trop fécond même. On applaudit aux républiques dressant des statues pour leurs grands citoyens, philosophes, orateurs, hommes d'Etat, généraux vainqueurs : une statue peut même être un acte de réparation généreuse, comme celle que les Athéniens, après avoir reconnu leur injustice, élevèrent à Socrate (3); on comprend Alexandre, avide de s'immortaliser et d'associer ses amis à sa gloire, demandant à Lysippe sa statue, celle d'Héphestion, celle de Cratère, avec la représentation de la chasse où Cratère l'a sauvé, celle des braves qui lui ont fait un rempart de leurs corps au Granique (4). Laissons Alexandre qui

(1) Æsch., *in Ctesiph.*, p. 446, éd. Bekker.
(2) Paus., i, 25, 2.
(3) Diog. Laert., ii, § 43.
(4) Pl., *H. N.*, xxxiv, 19.

est à part. Chez un peuple passionné par l'art, la statue iconique semble la récompense suprême de la vertu, du mérite ou de la gloire; elle perpétue justement les traits et le souvenir de l'élite des citoyens; elle en forme comme un conseil de génies tutélaires qui paraissent, même après leur mort, veiller sur les destinées de la patrie. Mais quel discrédit pour une nation, quel abaissement pour les artistes, lorsque ceux-ci, au lieu d'être les interprêtes d'une noble pensée, ne sont plus que les instruments de la flatterie on de la servilité publique! Alcibiade tient-il la mer avec les galères athéniennes? Vite, les Samiens placent sa statue dans l'Héræon. Les Spartiates triomphent-ils à Ægos-Potamos? Les mêmes Samiens consacrent à Olympie la statue de Lysandre, pendant que les Ephésiens ouvrent leur Artémision à celles de Lysandre, d'Etéonicus, de Pharanx, de Spartiates obscurs. Mais que la fortune change encore; que Conon, soutenu, hélas! par l'or des Perses, gagne la bataille de Cnide, et sa statue, entrant dans l'Héræon et dans l'Artémision, va se dresser peut-être à côté de celle de Lysandre. « Il en est toujours ainsi, ajoute tristement Pausanias, et les autres hommes, comme les Ioniens, honorent la force qui triomphe (1). » Les Athéniens élèvent à Démétrius de Phalère, dans l'espace d'un an, 360 statues en pied, équestres, placées sur des chars; et, lorsque arrive Démétrius Poliorcète, on abat les 360 statues, sauf une qu'on laisse debout, à la prière du

(1) Paus., vi, 3, 6.

nouveau maître (1). Athènes a des statues pour les nombreux bienfaiteurs dont elle dépend, depuis que la patrie dégénérée des Aristide et des Périclès, accepte de toutes mains; elle en a pour les Ptolémées, Philadelphe, Philométor, Soter, même pour la sœur de Philadelphe, Arsinoé, pour Séleucus, qu'elle place devant le Pécile, à côté de Solon, pour Attale, pour Adrien surtout, son second fondateur, son héros éponyme (2)! Elle en a non-seulement pour les empereurs romains, mais pour leurs généraux, pour des consuls et des proconsuls inconnus, et il n'est guère de fouille qui ne mette à découvert quelque piédestal, chargé d'une inscription de basse époque, témoignage nouveau, mais presque superflu d'une triste prodigalité. Les Athéniens, d'ailleurs, ne font pas exception en Grèce; les Eléens, les Spartiates mêmes sont à la dévotion de Rome; et ils ne refusent à ses empereurs ni les temples ni les statues (3).

Ces commandes banales et serviles, ramènent les artistes au métier : elles ne les appellent qu'à employer des procédés connus, qu'à reproduire mécaniquement un type de convention; elles commencent le mouvement qui va les confondre avec le gros des artisans dont ils étaient sortis avec tant d'éclat. Mais n'anticipons point et ne pensons qu'aux statues-portraits qui furent dignes d'occuper le ciseau ou la main des vrais

(1) Diog. Laert., v, 75.

(2) Paus., i, 8, 6; — *Ib.*, 16, 1; — Plut., *Anton.*, 60; — Paus., i, 24, 7; 18, 6 et 7.

(3) Paus., iii, 11, 4; v, 12, 4 et 5.

artistes. A ces statues, il faut joindre celles des poètes tragiques ou comiques qui décorent les théâtres : inspiration heureuse, mais également discréditée par l'abus, puisque Pausanias ne voyait au théâtre de Bacchus que la statue de Ménandre qui représentât un poète comique fameux (1). A n'en pas douter, le chiffre toujours croissant de la demande, comme disent les économistes, remplit les ateliers, en crée de nouveaux, et l'art facile compromet l'art véritable. Il se forme même dans la sculpture et dans la statuaire des spécialités qui répondent à des habitudes ou à des goûts impérieux de la vie antique : nous voyons des artistes qui ne font que des philosophes, d'autres des adorants, d'autres des sacrificateurs, des hommes armés, des chasseurs, d'autres des athlètes, d'autres des biges, des quadriges (2). Il fallait aux portiques, aux gymnases, aux palestres, aux stades, peut-être aux demeures des riches particuliers, des statues en harmonie avec ces édifices : de là tant de types généraux dont il nous est resté de remarquables échantillons, et qui offraient une matière si variée à l'ingénieuse imagination des Grecs. Le domaine de l'art s'étendait : on le partageait, on le morcelait pour l'exploiter. En même temps, les statues dont nous venons de parler, nous montrent qu'à côté des œuvres faites sur commande, il y en avait d'autres, ou sur le métier, ou déjà finies, qui attendaient l'acheteur. Après la conquête macédonienne, quand un monde nouveau s'ouvrira pour

(1) Paus., I, 21, 1.
(2) Plin., *H. N.*, xxxiv, 19.

la civilisation grecque, nous aurons aussi les artistes qui travaillent pour l'exportation et qui envoient en Asie des cargaisons de statues (1). Ce sont les statues des athlètes qui avaient mis sur la voie des statues-types ou idéales : la représentation iconique d'un athlète, on l'a dit plus haut, était une exception des plus rares; de telle sorte que le génie grec parcourut sans cesse, comme un infatigable coureur, la vaste carrière de l'art, comprise entre la vérité générale du type et la vérité particulière du portrait. Si Phidias crée des dieux; si Polyclète cherche l'idéal de la proportion dans le corps humain, Myron poursuit l'expression de la vie dans un Discobole, même dans une vieille, même dans un animal, et Lysippe ira la demander à l'individu. Le public, suivant l'époque, suivant le goût qu'il tient de la race ou du tour d'esprit, se partage entre ces tendances diverses, tantôt porté sur celle-ci, tantôt inclinant vers celle-là, mais n'en décourageant aucune. Le genre même, la fantaisie qu'il aimait dans ses peintres, ne lui déplait ni dans ses sculpteurs, ni dans ses statuaires : qu'est-ce que la vieille de Myron, sujet repris plus tard par Lysippe, et donnant même lieu à une spécialité (2), comme les philosophes, sinon une œuvre de genre?

Les peintres balancent, en Grèce, la popularité des sculpteurs; Apelle, auprès d'Alexandre, est au moins l'égal de Lysippe, et l'école de statuaire qui continue à Sicyone les traditions de ce dernier, pâlit devant

(1) Philostr., *Apoll. Tyan. Vit.* v, 20.
(2) Plin., *H. N.*, xxxiv, 19; Aristodemus.....anus.

l'école de peinture qui date d'Eupompe. A partir de l'époque macédonienne, l'Asie-Mineure et les îles, Rhodes exceptée, ne comptent plus guère que des peintres. C'est que la peinture, sortie à peine des obscurs tâtonnements de ses origines, se produit en Grèce avec une audace et un bonheur qui lui assurent le succès. Voyons donc les peintres à l'œuvre, comme nous avons vu les sculpteurs et les statuaires. Ils décorent de grandes pages, historiques ou mythologiques, les parois des temples et celles des portiques : Micon donne la main à Euphranor pour immortaliser, mieux que par des groupes commémoratifs, la gloire d'Athènes. Ils peignent les dieux; quoique la lutte semble inégale, ils suppléent au relief exquis des formes, à la vie divine du marbre, par la perfection du dessin soutenue de la magie des couleurs, et la Vénus de Cnide trouve une sœur digne d'elle, immortelle au même titre, dans la Vénus Anadyomène. Les rois les appellent pour décorer leurs palais, tâche périlleuse à laquelle peut dignement suffire un Zeuxis, mais qui gâtera la main des artistes. Avec Pausias de Sicyone, c'est-à-dire au milieu du IVe siècle, commencent les plafonds (1). Puis viennent les portraits, qui durent se multiplier comme les statues iconiques, portraits en pied, portraits équestres ou sur des chars, portraits individuels ou portraits de famille : rois et particuliers, mus en général par la même vanité, posaient à l'envi devant les peintres. Outre ces tableaux

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 40.

demandés par le public, les peintres, ainsi que les sculpteurs, composaient des œuvres qui répondaient au tour particulier de leur génie : Zeuxis, par exemple, faisait son Hippocentaure, vanté par Lucien, un enfant soufflant le feu; Apelle, des mourants, des représentations allégoriques du tonnerre et de l'éclair, son grand tableau de la Calomnie (1). Il serait facile de grossir cette liste. Avec Pyréicus paraissait la peinture de genre : c'étaient, qu'on nous passe cet anachronisme, des intérieurs flamands, des boutiques de barbiers, de cordonniers; des ânes; des fruits, et l'innovation de Pyréicus avait un immense succès de mode, justifié, d'ailleurs, par l'habileté consommée de l'exécution (2). Des sujets où pouvait s'égarer le talent étaient ceux que Parrhasius peignait pour se délasser; il était alors de l'école des pornographes. Une fantaisie, aussi audacieuse que celle d'Aristophane, ridiculisait, par le pinceau de Ctésilochus, élève d'Apelle, l'enfantement de Bacchus par Jupiter (3); où servait l'esprit satirique d'Antiphile dans des caricatures, appelées *grylles* (4). Des artistes de talent s'attachaient à reproduire les œuvres des grands maîtres et vendaient quelquefois leurs copies un prix considérable. Lucullus payait deux talents (12,000 fr.), une copie de la fameuse Glycère de Pausias (5).

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 36; — Luc., *Non temer. cal. cred.*
(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 37.
(3) Pl., *ib.*, 40.
(4) Pl., *ib.*
(5) Luc., *Zeux.*, 3; — Pl., *H., N.*, xxxv, 40.

Pour achever cette esquisse du mouvement de l'art grec, il faudrait montrer les architectes rivalisant d'activité avec les sculpteurs et les peintres, élevant à Athènes le temple de Thésée, les Propylées, le Parthénon, l'Erechthéum; à Eleusis, le grand temple de Cérès; à Rhamnus, celui de Némésis; à Sunium, celui de Minerve; dans le Péloponèse, les temples de Jupiter à Olympie, de Junon à Argos, de Jupiter à Mégare, d'Apollon Epicurius à Phigalie, de Minerve Aléa à Tégée, de Jupiter à Némée; en Ionie, les temples de Milet, de Magnésie, de Priène, de Téos, de Délos; en Sicile, ceux d'Agrigente, de Sélinonte et d'Egeste; bâtissant des portiques, des théâtres, des odéons; s'essayant, au Pirée et à Rhodes, à construire ces villes régulières et magnifiques dont ils rempliront l'Asie vaincue, et dont Alexandrie et Antioche seront les modèles; laissant dans le tombeau de Mausole le type unique et imposant des mausolées; reparaissant à la suite des rois, d'Eumène, d'Attale, de Ptolémée, d'Antiochus Epiphane, pour enrichir Athènes de portiques et de gymnases, ou pour achever des temples interrompus; employés à la même œuvre avec plus de magnificence que de goût par un opulent particulier, Hérode Atticus, ou par un empereur dilettante, Adrien, qui, dans la Grèce du nord, dans le Péloponèse, à Athènes surtout, va bâtissant et restaurant. On renvoie aux manuels d'Archéologie pour cette nomenclature, qui n'a besoin que d'être indiquée dans un travail sur la condition des artistes. Mais il n'était peut-être pas inutile de fixer les limites du domaine

où se meut leur activité singulière, avant de dire les rapports que créaient entre eux et le public les travaux dont ils étaient chargés (1).

Pour l'intelligence de ces rapports, quoiqu'on puisse désigner toutes les œuvres des artistes du nom général de commandes, il vaut mieux les diviser en *commandes* et *entreprises*. On entendra par commandes celles qui dépendent entièrement du génie de l'artiste, qui n'entraînent pas de responsabilité, et pour lesquelles Etats et particuliers vont à l'artiste, confiants dans sa loyauté comme dans son talent; on réservera le nom d'entreprises à celles qui supposent une mise de fonds considérable, que les Etats offrent aux artistes, et qui donnent lieu à des conventions, à un contrôle, à une reddition de comptes.

Dès que les expositions, les concours, un talent réel, la recommandation d'un maître admiré, ont fait la réputation d'un artiste, on se dispute ses œuvres. Les habitants de Cos demandent une Vénus à Praxitèle : l'artiste n'écoutera, en l'exécutant, que les inspirations de son génie, et le prix qu'il fixera est accepté par avance. On ne saurait imaginer pour l'artiste une liberté plus complète. Mais Praxitèle est digne des habitants de Cos : il leur offre deux Vénus, l'une nue, l'autre vêtue, et leur laisse le choix. On sait que les habitants de Cos préférèrent la Vénus vêtue, comme plus décente, et que la Vénus nue, achetée immédiatement par les Cnidiens, fit la gloire de Cnide. Placée

(1) Muller, *Man. d'Archéol.*, § 105-112; § 149-154.

sous une rotonde, découvrant toutes ses beautés une à une, elle attirait des flots de visiteurs, excitait l'envie de toute la Grèce, et même allumait des passions insensées. Plus tard, Nicomède offrait à Cnide, en échange de sa Vénus, de payer les dettes énormes de la ville, et Cnide refusait : elle aimait mieux tout souffrir et garder le chef-d'œuvre de Praxitèle (1). Mais voici la page sans contredit la plus instructive de l'histoire des commandes. Crotone, riche et puissante, veut, par reconnaissance ou par crainte de la jalousie des dieux, orner le temple de sa déesse tutélaire, Junon. Zeuxis était alors dans tout l'éclat de sa gloire : Crotone l'appelle, elle le tente, elle le décide par des offres magnifiques. Le peintre arrivait, comme un hôte qui honore la ville où il consent à s'arrêter. Zeuxis peint plusieurs tableaux pour le temple de Junon : puis, soit gagné par la générosité de Crotone, soit frappé d'une soudaine inspiration, il propose aux habitants de leur peindre une Hélène et de leur donner, dans une seule figure, l'abrégé de la beauté féminine. Ils acceptent avec enthousiasme. « Montrez-moi donc, leur dit alors Zeuxis, vos plus belles vierges. » Sans répondre, ils le mènent à la palestre, où s'exerçaient leurs plus beaux adolescents : « Nos filles, ajoutent-ils, sont leurs sœurs. » Comme on reconnaît des Grecs à ce trait! Fiers de leur beauté, développée par la gymnastique, souvent victorieuse dans les grands jeux de la Grèce, les Crotoniates veu-

(1) Pl., *H. N.*, xxxvi, 4.

lent irriter la curiosité de l'artiste avant de la satisfaire, et frapper la vive imagination qui va travailler pour eux. Ils se réunissent dans l'Agora, délibèrent sur la demande du peintre, rendent enfin un décret exprès qui permet aux vierges de quitter l'asile du gynécée et de paraître devant Zeuxis. Zeuxis, au nom de l'art, exerce sur un peuple entier une autorité absolue, pour laquelle s'abaissent toutes les barrières, même les plus sacrées. Il choisit cinq vierges. On peut croire que celles-ci, enflammées pour le beau de la même passion que leurs parents et que leurs frères, se sont exposées sans rougir à des regards qui ne leur semblaient pas ceux d'un homme, mais ceux d'un ministre d'un culte nouveau, supérieur à tous les cultes. D'ailleurs, au sortir de l'atelier du peintre, la poésie allait s'emparer de leurs noms, chanter leur gloire et les proclamer reines de la beauté : n'avaient-elles pas été élues entre toutes par un juge sans appel (1)? Où trouver un peuple sur lequel ses artistes aient exercé un si souverain ascendant, un si victorieux prestige?

Cependant, quand la commande revêt un caractère politique, elle peut être discutée ou examinée dans l'Agora : l'artiste reçoit alors, non pas des prescriptions qui le gênent, mais des indications qui le dirigent. On le comprend : c'est la pensée de tous qu'il doit exprimer, non la sienne, et il est moins créateur

(1) Pl., xxxv, 36, il dit Agrigente au lieu de Crotone; — Cic., *Inv.*, ii, 1.

qu'interprète. Il s'applaudit même de cette intervention du public qui lui épargne la pression des ambitions particulières, ou qui l'autorise à les contenter. Panénus est chargé de peindre au Pécile la bataille de Marathon : Miltiade s'avance et demande que son nom figure sur le tableau. Les Athéniens lui refusent la distinction qu'il sollicite; ils permettent seulement à Panénus de le représenter à la tête des soldats et les animant du geste et de la voix (1). Chabrias a vaincu Agésilas près de Thèbes, en commandant à ses troupes une manœuvre qui consistait à appuyer le genou contre le bouclier, et à attendre l'ennemi la lance en arrêt. Athènes lui décerne une statue; mais Chabrias veut que l'artiste reproduise l'attitude qui lui a valu la victoire, et ses concitoyens y consentent (2). Voici un exemple encore plus curieux que les précédents. C'est une commande politique dans laquelle le public est non point par métaphore, mais littéralement, de moitié avec l'artiste. Il s'agit d'honorer la courtisane Léæna qui, sommée dans les tortures de révéler le complot d'Harmodius et d'Aristogiton, s'est coupé la langue pour rester fidèle à son secret. Mais on ne peut représenter une courtisane : honnête scrupule qu'on n'aura plus au temps des Laïs et des Phryné! Qu'Amphicrate, disent les Athéniens, fasse une lionne

(1) Æsch, *in Ctesiph.*, p. 446; éd. Bekker. — Cette anecdote ne doit être acceptée qu'à titre de renseignement : Miltiade était mort quand Panénus peignit le Pécile.

(2) Corn. Nep., *Chabr.*, I.

sans langue, puisque aussi bien la courtisane s'est montrée digne de son nom (1).

Les particuliers, dans leurs commandes, étaient moins intelligents que les Etats. Du temps de Lucien, et sans doute avant lui, plus d'un particulier, dans son portrait, voulait avoir le nez moins gros ou les yeux plus noirs, ce qui ne l'empêchait pas de se trouver très-ressemblant, quand l'artiste l'avait représenté à sa guise (2). On voit bien que la vanité n'a pas de date. Je m'imagine que plus d'un parvenu opulent se sera piqué d'inspirer les artistes qu'il payait, et aura mieux aimé une œuvre ridicule, mais conforme à ses caprices, qu'une œuvre excellente pour d'autres, mais insignifiante pour lui. Cependant, le goût naturel aux Grecs aura combattu ou limité ce travers qu'étaleront à Rome les Trimalcion.

Les artistes sont donc libres en général dans la commande; à Thèbes seulement nous trouvons une loi formelle qui prétend régler l'imitation. « Il est ordonné aux sculpteurs et aux peintres de ne faire que des images embellies; et quiconque se permettra d'exprimer le laid, soit dans un tableau, soit dans une statue, sera puni d'une amende (3). » A quelle époque fut édictée cette loi, dans quelles circonstances, l'auteur grec n'a pas songé à nous le dire. Ne croirait-on pas lire un fragment de la République, et entendre Platon qui ne tolère dans son Etat imaginaire qu'un

(1) Pl., *H. N.*, xxxiv, 19.
(2) Luc., *Pro Imag.*, 6.
(3) Ælian., *H. V.*, iv, 4.

art moral? Il appartenait à une nation dorienne de se défier des artistes et de laisser un monument de sa défiance. Elle ne les estimait pas assez pour respecter leur indépendance, et elle faisait passer avant les intérêts de l'art ceux d'une sorte de police des mœurs. Le regard du citoyen ne devait pas être offensé, ni le juste équilibre de ses sentiments troublé par une imitation vicieuse. Cependant, on comprendrait encore l'interdiction du laid : on sourit de la disposition qui prescrit le beau idéal. Les sympathies, l'estime, les éloges délicats peuvent le susciter : il échappe aux prises du législateur, même soutenu par le consentement public. En dépit de la loi de Thèbes, il n'y a pas eu d'art thébain : quelques sculpteurs obscurs et un grand peintre qui, par le caractère de son talent, semble moins un Thébain qu'un artiste de l'Ionie ou d'Athènes, Aristide, voilà le contingent de la Béotie.

Il est vrai que, pour nous prononcer sur cette loi unique, nous aurions besoin de savoir dans quelle mesure elle était appliquée, et de quelle juridiction relevaient les artistes récalcitrants. Elle pouvait demeurer comme une épée dans le fourreau. Mais si la loi est béotienne par son excès, elle est grecque par son esprit. Elle témoigne d'une constante préoccupation de la beauté. C'est dans une ville béotienne, à Tanagre, qu'avait lieu un de ces concours de beauté dont nous avons parlé déjà; et l'éphèbe, proclamé vainqueur, figurait Mercure en faisant le tour de la ville avec un agneau sur ses épaules, dans la fête de

Mercure Criophore (1). L'amour du beau atténue à nos yeux l'étrangeté de la loi thébaine.

Lorsque les Etats veulent avoir des colosses ou des temples, c'est-à-dire des œuvres considérables, non-seulement par le talent qu'elles réclament, mais par la main-d'œuvre qu'elles emploient et les dépenses qu'elles entraînent, ils les mettent à l'entreprise. On voit aussi la forme de l'entreprise, plus rarement il est vrai, appliquée à des travaux de moindre importance.

Deux principes sont en présence pour le choix des artistes qui obtiennent la préférence des Etats. Le premier est celui de la soumission. Nous le voyons énoncé par Plutarque et appliqué à Ephèse pour la décoration de son Artémision, rebâti après l'incendie d'Erostrate. L'Etat fait connaître aux artistes les travaux qu'il a l'intention d'exécuter; il les invite à lui présenter leurs plans et leurs devis ; il examine leurs soumissions, et il désigne l'artiste ou les artistes qui lui offrent, avec toutes les garanties de bonne exécution, les conditions les plus avantageuses (2). Le second principe est celui d'une nomination en quelque sorte officielle : il est en vigueur à Athènes. Les inscriptions et les écrivains nous signalent, chez les Athéniens, des épistates ou magistrats chargés de la surintendance des travaux publics, qui sont quelquefois les orateurs écoutés et les chefs influents du

(1) Paus., ix, 22, 2.
(2) Strab., xiv, p. 640-1 ; — Plut., *An vitios. ad infel. suff.* 3.

peuple, par exemple un Périclès, un Lycurgue (1). La République semble avoir accepté d'eux, comme les plus capables et les plus dignes, les artistes qu'elle employait. Les épistates, d'ailleurs, se bornaient à interpréter la volonté commune et à devancer son choix, quand ils nommaient pour les travaux de l'Acropole Phidias, Ictinus, Mnésiclès. La confiance des Athéniens dans le discernement de leurs épistates, et dans le génie patriotique de leurs artistes, était parfois si grande, qu'ils permettaient à Périclès de déléguer ses pouvoirs à Phidias et d'en faire une sorte d'épistate par intérim (2). Mais alors les hommes étaient exceptionnels comme les temps. Après la nomination venait pour toute œuvre capitale, nous le savons pour la Minerve du Parthénon, l'exposition et la discussion des moyens dans l'assemblée. L'artiste comparaissait; il développait les plans qui lui avaient paru le plus dignes de la mission qu'il avait reçue et de la patrie qui l'employait; il s'expliquait sur la question des matériaux, sur les dépenses probables; enfin il présentait un devis approximatif (3). Parfois l'assemblée, au lieu de le gêner en lui imposant l'économie, le poussait à la magnificence. « J'emploierai le marbre pour les nus de ma Minerve, lui disait Phidias, l'éclat en est plus solide. — Employez le marbre. — L'ivoire offrirait sans doute des tons plus vrais et plus har-

(1) Philoch., ap. Aristoph., *Schol.*, *Pax.*, v. 604; — Plut., x *or. vit. Lycurg.*; Boeckh., *Corp.* cl. i, § 160; — Plut., *Periol.*, xiii, 7-9; — Strab., ix, p. 395.

(2) Plut., *Pericl.*, xiii.

(3) Plat, *Protag.*, p. 319.

monieux, mais il coûterait beaucoup plus cher. — Et qu'importe, quand il s'agit de Minerve? Nous voulons de l'ivoire, Phidias (1). » L'artiste entendu et ses propositions acceptées, la République lui remettait les matériaux qu'il avait demandés, et n'avait à compter avec lui que pour la conception et l'exécution (2). Il est à croire que, dans les travaux secondaires, elle se reposait entièrement sur l'épistate. Le principe de la nomination paraît avoir laissé aux artistes plus de latitude que le principe de la soumission : et si quelques restrictions étaient apportées à leur liberté, elles avaient plutôt un caractère politique ou religieux qu'elles n'étaient un empiètement sur leur domaine propre. Ainsi les Athéniens défendaient à Phidias de graver son nom sur la statue de Minerve (3) : ils voulaient que, dans cette image auguste, tout leur parlât de la puissance souveraine et de l'immortelle beauté de leur protectrice, sans que rien vînt leur rappeler qu'elle était l'œuvre d'un homme.

Ce ne sont pas encore là tous les préliminaires de l'entreprise. Quand l'artiste avait vu sa soumission acceptée, il devait, certainement à Ephèse, sans doute aussi dans les autres Etats grecs, consigner ses biens entre les mains du magistrat jusqu'à l'achèvement des travaux (4). Puis le contrat, intervenu entre ses concitoyens et lui, était non-seulement déposé, mais

(1) Val. Max., I, 2, 7.
(2) Luc., *Quomodo histor. consrib. sit.*, § 51.
(3) Cic., *Tuscul.*, I, 15.
(4) Vitr., X, *Praef.*.

gravé sur une stèle qu'on plaçait dans l'agora (1). Pour les artistes nommés par l'épistate et moins enchaînés que les précédents, il y avait, comme nous le dirons dans un instant, la reddition des comptes. Peut-être même étaient-ils obligés, eux aussi, de fournir un cautionnement. « Nul comptable, nous dit Boeckh, ne pouvait s'éloigner, consacrer ses biens à un Dieu, déposer une offrande, faire son testament ou se faire adopter dans une autre famille : en un mot le législateur avait voulu que les propriétés du comptable servissent de gage en totalité, jusqu'à ce qu'il eût rendu ses comptes (2). » Or les artistes, chargés d'une entreprise par la République, étaient précisément des comptables. « Sont comptables, dit Eschine, tous ceux qui, à un titre quelconque, ont affaire avec l'Etat (3). » Quelquefois enfin, le jour où le travail doit être terminé, est expressément fixé à l'artiste. Le peintre Nicomaque a accepté cette clause, lorsqu'il s'est chargé de peindre pour le tyran Aristrate le tombeau du poète Télestès. L'époque désignée approche, et Nicomaque n'a point encore paru. On s'imagine la colère d'Aristrate. Mais Nicomaque arriva : et comme il peignait, nous dit Pline, avec autant de promptitude que de talent, il sut tenir sa parole et apaiser Aristrate (4).

Les artistes sont à l'œuvre. Nous ne voyons pas

(1) Boeckh., *Corp.*, cl. I, § 102.
(2) Boeckh., *Econ. pol. des Athén.*, II, 8.
(3) Æschin., *in Ctesiph.*, p. 385, éd. Bekker.
(4) Plin., *H. N.*, XXXV, 36.

que, pendant ce temps, ils aient à subir de contrôle, si ce n'est à Athènes celui de l'épistate, qui inspecte les travaux et qui place à propos une critique, un conseil, une exhortation, un éloge. Mais voici les travaux terminés : c'est pour les artistes le moment décisif de l'entreprise.

Des arbitres, nommés par la ville ou par l'Etat, après s'être pénétrés des conventions dont on a parlé plus haut, examinent les travaux et prononcent si l'artiste a satisfait ou a failli à ses engagements (1). On voit même des commissions chargées de dresser l'état actuel des travaux interrompus par nécessité, ou compromis par les lenteurs de l'entreprise : et une inscription, relative à l'Erechthéum, nous montre avec quelle précision minutieuse étaient rédigés ces inventaires (2). Ils devenaient le point de départ et figuraient dans les contrats d'une entreprise nouvelle. Mais ils n'enchaînaient pas les artistes : l'architecte Hermogène, ayant reçu à Téos des matériaux préparés pour un temple dorique de Bacchus, pouvait les faire retailler à son idée et substituer à l'ordre dorique l'ordre ionique (3). Revenons au contrôle des travaux terminés. Il n'était exercé en Grèce ni partout, ni toujours par des arbitres : et peut-être ce mode de vérification était-il réservé pour des œuvres d'une importance secondaire. Dans Athènes du moins, nous l'avons déjà indiqué, prévalait pour les œuvres con-

(1) Boeckh., *Corp.*, cl., I, § 102.
(2) Boeckh., *Corp.*, cl. I, § 160.
(3) Vitr. IV, 3.

sidérables la règle de la reddition des comptes. Les artistes comparaissaient-ils devant ce tribunal des Quinze cents, qui, depuis Agnon, contrôlait la gestion des administrateurs? C'est au peuple, nous dit-on vaguement, que l'architecte Philon vient rendre ses comptes sur le théâtre, après avoir achevé pour Athènes le magnifique arsenal qui devait contenir 400 vaisseaux. Il s'acquitta de cette tâche, ajoutent les auteurs anciens, avec une éloquence qui ne lui valut pas moins d'éloges que son art (1). Comme on reconnaît bien un peuple amoureux de la parole! Cependant l'éloquence, en pareille matière, eût dû inspirer des doutes, et il semble que le premier mérite d'une reddition de comptes soit sa froide lucidité.

Mais il se rencontrait des artistes qui, avec un à-propos plein de fermeté, rappelaient cette vérité au public : « Deux architectes d'Athènes, dit Plutarque, s'étant présentés pour entreprendre un ouvrage public, on les soumit à l'examen. L'un d'eux, qui parlait facilement et avec grâce, prononça un discours qu'il avait préparé avec soin et qui fit impression sur le peuple. L'autre, fort instruit dans son art, mais sans talent pour la parole, s'avança au milieu de l'assemblée et dit au peuple : Athéniens, ce que celui-ci vient de vous dire, je le ferai (2). »

Quoi qu'il en soit du talent oratoire des artistes, il importe de remarquer que la reddition des comptes

(1) Plin., *H. N.*, vii, 38; — Cic., *de Orat.*, i, 14; — Strab., ix, p. 395; — Val. Max , viii, 13, 2.

(2) Plut., *Praecept. ger. Reip.*, v.

était entourée d'une solennité qui avait pour but, sans doute pour résultat, de redoubler l'application des artistes et d'ajouter aux scrupules de leur zèle.

Les arbitres ont prononcé ou les artistes ont rendu publiquement leurs comptes : quelle sera la sanction de ce double contrôle? Si les artistes ont satisfait à leurs engagements, l'Etat leur décrète une récompense honorifique : ce sera, par exemple, en Attique, une couronne d'olivier (1). S'ils y ont manqué, la loi les atteint. S'agit-il d'un travail défectueux, d'un travail qui n'a pas été exécuté conformément à la lettre du contrat, la loi veut qu'il soit repris en sous-œuvre aux frais de l'entrepreneur infidèle (2). Cette disposition se trouve dans une inscription du Pirée : on la comprend et on l'accepte, pourvu qu'elle ait été appliquée à des travaux secondaires d'un caractère bien défini, par exemple, l'entretien des toitures d'un théâtre, comme dans l'inscription, et qu'elle ait été une arme contre l'ignorance, l'imprévoyance ou la mauvaise foi. S'agit-il, au contraire, d'un édifice dont l'exécution est irréprochable, mais dont les frais dépassent le chiffre du devis, voici les dispositions de la loi d'Ephèse, que nous a conservée Vitruve : « Si la dépense est d'un quart en sus, on l'ajoute au devis, le trésor en fait les frais et l'architecte n'est pas puni. Si la dépense excède le quart en sus, on prend sur les biens de l'architecte pour parfaire la somme. (3) »

(1) Boeckh., *Corp.*, cl. I, § 102.
(2) Boeckh., *ib.*
(3) Vit., x, *Praef.*

Vitruve trouve les conditions de la loi rigoureuses, mais il en approuve le principe. Examinons ce précieux document avec l'attention qu'il mérite. La tâche de l'architecte ancien était double, puisqu'il était à la fois l'artiste et l'entrepreneur, la tête qui conçoit et la main qui exécute. Habitué à diriger des ouvriers, à évaluer la quantité de matériaux requise pour chaque construction, il pouvait présenter des calculs très-rapprochés de la vérité. De plus les édifices qu'il élevait étaient en général la reproduction d'un type connu : la constance des formes architecturales dans l'antiquité était si grande, que le domaine de l'imprévu où peuvent s'égarer les architectes modernes, n'existait pas pour les architectes anciens, ou était resserré dans d'étroites limites. Les matériaux, nous l'avons vu, étaient fournis par les Etats. Cependant, il suffit d'admettre des variations dans le prix de la main-d'œuvre, des excédants de dépense tenant soit à l'emplacement choisi, soit aux particularités du plan, soit à des inadvertances presque inévitables dans une grande entreprise, pour partager en tout point l'opinion de Vitruve. Soumettre une matière si délicate à une réglementation absolue, c'est ouvrir la porte à l'arbitraire même et à l'injustice qu'on veut exclure. La simplicité de ces dispositions, inspirées aux Républiques anciennes par leur défiance de l'individu, était une marque d'ignorance, une maladresse et un péril. Mais il est à croire que la rigueur de la lettre était adoucie par une équitable interprétation de l'esprit, et que, dans la pratique, elle épargnait l'erreur

être Praxitèle, élèvent pour Artémise le tombeau de Mausole. Mais la seule rivalité qui les anime est une rivalité généreuse, inspirée par la passion du beau et nourrie par l'amour de la gloire; elle ne peut que tourner à la perfection de l'œuvre commune. Ce n'est pas là une conjecture : Artémise est morte, et, quoique les artistes aient sans doute à craindre de n'être pas avoués par son successeur, ils veulent aller jusqu'au bout. Ils sentent qu'ils ont attaché leurs noms à un monument unique (1). D'autres collaborations nous montrent les habitudes primitives de l'art subsistant dans toute la suite de son développement. Ici ce sont les élèves d'une école de peinture qui s'unissent à leur maître, Mélanthius, pour représenter le tyran de Sicyone, Aristrate, sur un char de triomphe; Apelle est de la partie (2); là c'est un père et ses fils, Agésandre, Podydore, Athénodore, qui exécutent le fameux groupe de Laocoon (3). Enfin il y a des collaborations en quelque sorte fraternelles entre les sculpteurs et les peintres qui nous sont révélées par un curieux témoignage : parmi toutes ses statues, Praxitèle estimait surtout celles auxquelles Nicias avait donné ces légères teintes qui atténuaient les tons crus du marbre et donnaient aux contours plus de mollesse (4). Grâce à la collaboration, il n'y a pas de plan considérable au point de vue de l'art que ne puisse réaliser en Grèce

(1) Plin., *H. N.*, xxxvi, 4.
(2) Plut., *Arat.*, xiii.
(3) Plin., *H. N.*, xxxvi, 4.
(4) Plin., xxxv, 40.

un état qui l'a conçu. L'appât des salaires ou la contrainte réunissent facilement des ouvriers, libres ou esclaves, que fait mouvoir une seule volonté; les plus nobles motifs étaient seuls capables de rapprocher dans une même pensée des artistes qui, d'ordinaire, ne relevaient que d'eux-mêmes et ne s'inspiraient que de leur génie. On ne prétend pas que leur désintéressement ait dédaigné la richesse; mais les grands artistes, du moins, n'y sacrifiaient pas la dignité de leur art. Leurs œuvres recevaient de l'élévation de leurs sentiments un nouveau lustre, et pour en obtenir une, les États leurs ouvraient en quelque sorte leurs trésors.

Ce sont presque les termes de Pline, lorsque dans une phrase, par malheur trop vague, il se plaît à opposer la simplicité des moyens dont se servaient Apelle, Mélanthius, Echion, Nicomaque, peintres contemporains d'Alexandre ou de ses successeurs, à la munificence des villes qui acquéraient leurs tableaux (1). On n'a pas oublié le désintéressement de Polygnote peignant gratuitement le Pécile; il faut ajouter qu'il était assez riche pour devenir un bienfaiteur d'Athènes au lieu d'être son obligé. On a vu Zeuxis et Nicias donnant leurs tableaux, celui-là par ostentation, sans doute après les commandes de Crotone, celui-ci par patriotisme; enfin Parrhasius étalant le faste, si l'on peut dire, d'un satrape de la peinture. Il est à remarquer que nous n'avons de renseignements que sur la

(1) Plin., *H. N.*, xxxv, 32.

fortune des peintres. La vanité se pare plus facilement d'un tableau que d'une statue ; et l'éclat soudain et prolongé dont brilla la peinture grecque semble avoir reculé sur le second plan la statuaire et la sculpture. Voici des chiffres qui donneront de la fortune des peintres une idée plus précise, bien qu'insuffisante. Archélaüs, roi de Macédoine, donne à Zeuxis 400 mines (37,000 fr.) pour avoir décoré son palais (1) : il est vrai que nous ignorons ce qu'était ce palais d'un roi de Macédoine, avant Alexandre, et que nous ne savons pas le genre et le nombre des sujets qu'y exécuta Zeuxis. Le tyran d'Elatée, Mnason, vers le milieu du IVe siècle, traite avec les peintres qu'il emploie suivant un tarif assez singulier. Il les paie à tant le personnage. Nous voudrions mieux connaître ce Mnason, qui semble avoir eu plus d'opulence que de jugement et pour l'art plus de passion que de goût. Cependant, le renseignement de Pline demeure précieux à plus d'un titre. Pour qu'on pût évaluer au même prix toutes les figures d'un grand tableau, par exemple d'un tableau historique, où en était donc la perspective chez les peintres Grecs? Citons enfin notre passage, détaché en quelque sorte des comptes de Mnason. A Aristide de Thèbes pour une bataille contre les Perses de 100 personnages, 10 mines le personnage (près de 93,000 fr.) ; à Théomneste, pour des héros, 20 mines le héros (environ 2,000 fr.); à Asclépiodore, pour les 12 dieux, 30 mines le dieu (plus de 33,000 fr.).

(1) Ælian., *H. V.*, xiv, 16.

Il y a progression des soldats aux héros et des héros aux dieux (1). Alexandre couvre d'or un de ses portraits par Apelle (Alexandre portant la foudre) et il le consacre dans l'Artémision d'Ephèse, c'est à dire qu'Apelle reçoit 20 talents (plus de 111,000 fr.) (2). La vogue de certains artistes croissait après leur mort, et l'infériorité de leurs successeurs faisait monter leurs œuvres à des prix presque fabuleux. Attale payait, dit-on, 100 talents (environ 600,000 fr.) un seul tableau d'Aristide (3). Aux ressources qu'ils tiraient de leur art les peintres ajoutaient les honoraires que leur payaient leurs élèves. Pamphile de Sicyone exigeait un talent (6000 fr.) pour la durée de son cours de peinture qui était fixée à dix ans (4). Enfin, depuis l'introduction du dessin dans l'éducation de la jeunesse, il y eut des artistes qui recevaient un traitement comme professeurs des éphèbes (5).

La fortune des sculpteurs et des architectes approcha-t-elle de celle des peintres? Nous l'ignorons. Nous trouvons à peine sur les architectes un ou deux témoignages épars. Une inscription déjà citée nous apprend comment étaient rétribués les architectes que les villes chargeaient à l'entreprise de la réparation et de l'entretien des théâtres. Moyennant un fermage convenu, elles leur abandonnaient le droit d'entrée (6).

(1) Plin., *H. N.*, xxxv, 36.
(2) Plin., *ib.*
(3) Pl., *H. N.*, xxxv, 36.
(4) Pl., *ib.*
(5) Stob., xcviii, 72.
(6) Boeckh., *Corp.*, cl. i, § 102.

Les mesures sévères qui assuraient l'exécution des engagements acceptés par les artistes, porteraient à croire que l'affaire était avantageuse. A Cyzique, et peut-être à Rhodes et à Marseille, il y avait des architectes chargés par une nomination officielle du soin des édifices publics et des machines de guerre (1).

On ne se dissimule pas tous les traits qui manquent à cette esquisse des sources et du chiffre de la fortune des artistes; mais toute incomplète qu'elle est, elle nous les montre déjà élevés par l'art à une royauté véritable, presque absolue dans les commandes, limitée et responsable dans les entreprises, rehaussée enfin par la fortune qui, à mesure que s'altèrent les mœurs publiques, les met au niveau des plus grands.

(1) Strab., xii, p. 575; xiv, p. 653.

CHAPITRE X

Action des Artistes sur la Religion

C'est dans l'action des artistes sur la religion qu'éclatent surtout leur indépendance et leur dignité. La Grèce consent à recevoir de leurs mains les dieux qu'elle adore. Mais avant de dire tout ce qu'elle permit à leur génie, il faut jeter un rapide coup d'œil sur l'état de la religion grecque à l'époque de Périclès et de Phidias.

La religion grecque, à mesure que les années l'éloignaient de sa source, se dégageait des élémens mystiques qu'elle avait pris à l'Orient. Ces conceptions vagues et grandioses qui font de chaque religion primitive une cosmogonie, qui dominent l'imagination en l'accablant, qui envahissent l'âme sans l'éclairer et la remplissent d'une terreur sainte, allaient tous les jours s'effaçant ou perdant leur sens caché. Elles ne subsistaient que dans des cérémonies consacrées par la tradition, dans des pompes qui n'en étaient plus qu'une vide enveloppe, pour ainsi dire (1), ou dans des enseignemens mystérieux, communiqués à des initiés au fond de quelques sanctuaires. L'esprit

(1) O. Muller, *Man. d'Archéol.*, § 347.

grec remuant, comme unl evain généreux, la masse des légendes et des mythes, les transformait. A l'énergie du sentiment individuel chez ce peuple, à son incessante activité, entretenue par une humeur mobile, à son intelligence nette, servie par une langue aussi précise que souple, à la vivacité créatrice de son imagination, devait correspondre une religion vivante, accessible, poétique, en un mot, une religion tout humaine. L'anthropomorphisme, comme on dit, a trouvé en Grèce sa véritable et son immortelle patrie. De bonne heure les poètes avaient développé, affermi son empire : Homère avait vécu dans l'intimité des dieux de l'Olympe aussi bien que dans celle des héros, et ses vers, répétés par toutes les bouches, gardés par toutes les mémoires, avaient familiarisé les grecs avec les maîtres divins qu'ils s'étaient donnés. Hésiode, dans sa théogonie, avait développé leur généalogie, comme un chantre attaché aux Atrides eût pu dire celle d'Agamemnon et de Ménélas, comme Pindare énumérait les ancêtres des athlètes vainqueurs qui lui commandaient ses odes. On connaissait les révolutions de l'Olympe qui n'étaient que les mouvemens de la croyance religieuse pour s'accommoder au caractère de la nation grecque; et on voyait dans les tragédies d'Eschyle, cet héritier d'Homère, les dieux anciens traités de haut, dépossédés ou rejetés dans l'ombre par des dieux nouveaux, brillants de jeunesse et de beauté, guides et protecteurs naturels d'un peuple jeune comme eux (1).

(1) V. *les Euménides d'*Eschyle,

Les poètes, pour tout dire, étaient des théologiens, ne dogmatisant pas, mais chantant de séduisants mensonges qui passaient pour vérités et couvrant leurs invraisemblances d'un voile « plus éclatant que la flamme, enrichi de capricieuses broderies » (1), pareil à celui que Vénus mettait sur sa tête pour captiver le pasteur Anchise. Les Grecs eux-mêmes travaillaient d'instinct avec leurs poètes à peupler l'Olympe, à ordonner les familles des dieux, à fixer à chacun ses attributions : les poètes n'étaient que la voix de tous. Les mœurs publiques, en se formant avec le concours du temps, des événemens, de l'expérience, agissaient sans cesse sur la religion : les dieux ne pouvaient rester en arrière, quand les hommes dont ils étaient réputés les maîtres et les modèles, avançaient dans la voie de la moralité ou de la politesse. L'Athènes de Miltiade, d'Aristide et de Thémistocle ne pensait plus sur les dieux comme l'Athènes de Codrus : la haute idée que les guerres Médiques lui avaient donnée d'elle-même, de son rôle en Grèce, de sa place dans le monde, agrandissait, épurait ses conceptions de la nature divine. Déjà les Athéniens pouvaient entrevoir, en quelque sorte, les premiers traits de la Minerve-Parthénos. Sur leur sol favorisé naissaient maintenant des hommes plus grands que les héros des temps antiques, des hommes qui, à la force physique nécessaire pour détruire les brigands, exterminer les monstres,

(1) Hom., *Hymn. ad Ven.*, v. 85-86.

rendre enfin la terre habitable, faisaient succéder la sagesse politique, fondatrice et organisatrice des cités. Solon était encore de la race des aèdes ou chantres, et sa législation, une inspiration des Muses : non-seulement les temps où il la donnait à sa patrie étaient mauvais, mais il n'avait pas dans le caractère l'autorité qui domine et qui dirige les peuples. Périclès, au contraire, est pour Athènes le véritable héros de l'ère nouvelle. Tout en lui a un grand air, le caractère, la politique, la parole, la physionomie et l'attitude même. En le contemplant, les Grecs voient l'exemplaire le plus parfait des graves et solides qualités de leur race, tempérées, à l'occasion, par ce charme qui ne les abandonne jamais. Croira-t-on qu'il ne faille prendre que pour la saillie d'un comique le surnom d'Olympien qui lui fut donné ? La figure d'un homme comme Périclès, dans une nation qui prend son essor, laisse au fond des esprits une empreinte durable : toutes les images auxquelles elle confine gagnent ou perdent à être rapprochées d'elle ; celles des dieux ne peuvent que gagner. Périclès agit sur le génie de Phidias, ce n'est pas douteux ; il agit aussi sur l'intelligence de ses concitoyens et les rendit, si on peut dire, plus difficiles même pour leurs dieux. Anaxagore était le maître de Périclès : la philosophie va se développer et il faudra encore que l'Olympe compte avec elle.

En même temps que toutes ces causes,—inspiration des poètes, progrès des mœurs publiques, exemples des grands hommes, enseignements des philosophes,

— tendent par une action en quelque sorte concertée à modifier la religion hellénique, les arts plastiques se perfectionnent en multipliant les statues d'athlètes. La forme humaine est rendue, peut-être encore avec un peu de maigreur, mais avec une singulière vérité dont témoignent les marbres d'Egine. Dans l'Altis comme dans une galerie en plein air se pressent les images des vainqueurs qui semblent ne plus vouloir s'éloigner de l'arène où ils ont gagné leur couronne. Accourus pour les grands jeux d'Olympie, les Grecs, en errant à travers le bois sacré, voient ces statues glorieuses ; ils les comparent involontairement avec celles de leurs Dieux et, malgré la vénération qui protége, qui consacre les vieilles idoles, ils en viennent à penser qu'il font moins d'honneur aux dieux qu'aux hommes. Est-ce que les êtres supérieurs, qui unissent à la perfection des formes humaines l'éclat d'une jeunesse immortelle, ne devraient pas paraître dans leurs temples tels qu'ils sont dans l'Olympe ou du moins sous des traits plus dignes d'eux ? Le jour où cette pensée inévitable germa dans l'esprit des Grecs, fut un jour illustre pour les artistes : désormais l'Olympe leur appartenait, puisque la nation venait leur demand'autres dieux.

Les prêtres même, au lieu de protester au nom du passé, laissaient faire ou encourageaient. On a vu dans la première partie de ce travail qu'ils s'étaient hautement déclarés pour les artistes et qu'ils les avaient, en quelque sorte, associés au service du culte. Ils comptaient, sans doute, les tenir sous leur main par

l'ascendant et par la reconnaissance. Mais les artistes semblaient maintenant sur le point de leur échapper : d'interprètes de la tradition dont les prêtres étaient les dépositaires, ils devenaient des organes directs des dieux. Et ce n'était pas un empiètement qu'on eût bientôt traité de sacrilége, qui élevait ainsi leur rôle : c'était un mouvement parti de la nation même ; elle entraînait la religion dans le courant de son progrès. Les prêtres qui, après tout, étaient Grecs, comprirent la situation et suivirent la foule. Ministres d'une religion incohérente, flottante, variable, ils n'avaient pas de *Credo* à défendre : d'ailleurs, si les formes antiques, sous lesquelles se montraient leurs dieux, faisaient place à d'autres, les noms et les attributions demeuraient. Le principe de l'anthropomorphisme n'était pas atteint ; il était plutôt fortifié. Les prêtres sentirent que des images nouvelles des dieux, plus conformes aux besoins esthétiques et moraux des Grecs, renouvelleraient la religion, et ils virent, grâce au prestige de l'art, l'enthousiasme réchauffé, la piété ranimée et leur empire affermi. Eussent-ils douté, il eût fallu accepter pour ne paraître pas subir ; mais des faits que nous citerons, par exemple l'atelier de Phidias, comme transformé en sanctuaire, témoignent qu'ils ne doutèrent pas, qu'ils honorèrent, au contraire, spontanément les audaces des grands artistes. On peut croire, en effet, que leurs applaudissements n'étaient ni calculés ni dictés par l'intérêt : ils étaient, comme la foule, sous le charme des grandes créations de l'art, et lorsque Phidias découvrait dans le temple la statue

de Jupiter ou de Minerve, ils étaient les premiers à admirer et à vénérer.

Mais si les circonstances concouraient pour frayer la voie aux artistes et pour ouvrir les temples à leurs chefs-d'œuvres, leur tâche demeurait importante et redoutable. On leur demandait beaucoup, et ils ne pouvaient trahir l'attente commune sans se déclarer indignes du rôle qu'on les appelait à jouer dans l'Etat. D'abord, ils devaient être les émules des poètes, à commencer par Homère. Sur ce fond dramatique de la guerre de Troie ou des aventures d'Ulysse, se détachaient les figures des dieux avec une grandeur qui était depuis longtemps en possession de dominer les imaginations grecques : il ne fallait pas que les images des artistes pâlissent devant ces figures qu'on évoquait pour les juger. A demi détachée des anciennes idoles qui ne la satisfaisaient plus, la conscience publique voulait des idoles nouvelles qui fussent la traduction, en bronze, en marbre ou en matériaux précieux, des idées plus nobles que les dieux lui donnaient d'eux-mêmes. Cependant, elle ne rompait pas avec la tradition ; elle ne répudiait pas le vénérable héritage des mythes et des symboles : elle en imposait l'acceptation aux artistes ; et pour tout dire, en un mot, elle leur demandait d'innover et de continuer. Ce contrat onéreux, inexécutable en apparence, les artistes le signèrent, et, ce qui fut mieux encore, ils le remplirent.

Peut-être même la difficulté de la tâche était-elle, pour leur ambition et pour leur génie, un stimulant de plus. C'est que les types divins les tentaient par

un attrait irrésistible. Ils les appelaient à recueillir autour d'eux comme la fleur de la beauté virile ou féminine et à la répandre sur des formes parfaites; ils les autorisaient à oser plus que la nature, à la compléter et à la dépasser, puisque si les Dieux eussent paru sur cette terre, dit ingénieusement O. Müller, les Grecs n'eussent rien été devant eux, comme les Barbares n'étaient rien devant les Grecs. Dans la sphère des types divins, les artistes pouvaient plus encore. Ils pouvaient sous ces formes parfaites rendre sensibles et tranparentes les plus nobles conceptions auxquelles s'élevât leur esprit en réfléchissant sur les dieux. Ils avaient pour guide et pour soutien non-seulement un goût excellent qui réglait leur audace, mais encore une foi esthétique, sinon religieuse, qui leur inspirait le respect et le culte du dieu qu'ils façonnaient. Ils craignaient à peine la comparaison de leurs œuvres avec les créations des poètes. Ils allaient, par exemple, aux poésies d'Homère comme à une source publique; ils se nourrissaient de son enthousiasme; ils s'emparaient des observations qu'il avait faites longtemps avant eux sur la nature et ils imitaient celle-ci à travers Homère. Phidias reconnaissait que deux vers fameux du poète, en lui faisant remarquer combien il y avait d'expression dans les sourcils, lui avaient servi de modèle pour son Jupiter Olympien. Mais, indépendamment du souffle que communique toujours le commerce des beaux vers, ils n'empruntaient aux poètes que des traits épars; puis ces traits ils savaient les assortir avec d'autres qu'ils ne devaient

qu'à eux-mêmes et demeurer originaux en imitant. Leurs œuvres n'étaient pas des copies d'un original, mais d'autres fils d'un même père (1). Il faut ajouter pour être juste qu'Homère (car c'est toujours à lui qu'on est obligé de revenir) ne peint les dieux que par des épithètes, quelquefois peu significatives, par des détails de la physionomie ou du costume, par des mouvements, par des attitudes; il faut dire qu'il laisse à leurs actions et à leurs discours le soin de nous les faire connaître, et que souvent même il leur prête des proportions ou des exploits qui ne peuvent passer du domaine de la poésie dans celui des arts plastiques.

Les artistes avaient à faire un ensemble d'après des indications rapides, à accuser nettement des figures indécises, à substituer à la grandeur démesurée des proportions la perfection sublime des formes. Réussir dans cette entreprise n'était-ce pas rivaliser avec les poètes et s'égaler aux plus illustres d'entre eux? Ils pouvaient attendre le jugement de la conscience publique. D'ailleurs, ils se préoccupaient sans cesse de le prévenir. Avant de soumettre leur œuvre au public, comme nous l'avons vu, dans de libres expositions, ils en appelaient, pour se juger eux-mêmes, à leur propre discernement, qui n'était que celui de tous, aiguisé par la passion du beau et fortifié par la pratique de l'art. Les entraves dont les gênait la tradition, ils savaient les porter avec aisance et avec grâce. Les antiques et mystérieux symboles de la puissance

(1) V. pour le développement de cette idée, Lessing, *Laocoon*, p. 176, in-12, Leipzig.

ou de la nature des dieux devenaient des attributs dont les exégètes furent bientôt les seuls à connaître le sens, et qui, répartis judicieusement, concouraient à l'harmonie de l'ensemble. Les décorations du vêtement de la statue, quelquefois de la chaussure même, du trône, de la base, racontaient des traits de sa légende sacrée, et réveillaient en foule les pieux souvenirs des fidèles. Ainsi la tradition gardait les droits dont elle était jalouse, sans que l'art perdît les siens. Allégée par un compromis intelligent entre les coutumes anciennes et les besoins nouveaux, la figure du dieu gagnait en noblesse et en attrait. Puis la prescription atteignait la tradition elle-même ; elle l'éludait impunément ou la regardait comme non avenue, et la Vénus de Praxitèle, par exemple, ne ressemblait en rien à la Vénus de Phidias. Les vieilles idoles demeuraient, parce qu'elles avaient leurs adorateurs, et que le passé semble toujours vénérable ; mais elles étaient obligées de partager la place avec les nouvelles : et l'on voyait côte à côte dans l'Héræon d'Argos, d'abord une Junon assise, en bois d'olivier, remontant aux temps héroïques, puis une Junon très-ancienne en marbre, sur une colonne ; puis la Junon chryséléphantine, de Polyclète (1). Les Grecs pensaient sans doute que ces formes successives qui avaient fait passer leurs idoles de la raideur et comme de la mort au mouvement, à la vie, à la beauté, étaient autant de révélations des dieux, de plus en plus dis-

(1) Paus., II, 17, 5.

tinctes, de plus en plus dignes de leur nature parfaite. « Oui, Phidias, disait une épigramme, Jupiter est venu du ciel sur la terre pour te dévoiler ses traits ou toi-même tu es monté au ciel pour contempler le dieu (1). » Lucien écrivait : « Quand les hommes ont élevé des temples, ils demandent des statues des dieux à Praxitèle, à Polyclète ou à Phidias : ceux-ci, après les avoir vus je ne sais où, forment un Jupiter barbu, un Apollon toujours enfant, un Mercure à qui la barbe commence à pousser, un Neptune aux cheveux verdâtres, une Minerve aux yeux de chouette. Cependant, ceux qui entrent dans le temple ne croient plus voir l'ivoire de l'Inde ou l'or de la Thrace, mais le fils même de Saturne et de Rhéa, appelé du ciel sur la terre par Phidias (2). » En présence de ces belles images (et c'est ici qu'apparaît toute l'importance du rôle des artistes), l'admiration des Grecs n'était pas, ne pouvait pas être stérile. Retrouvant dans les formes des statues les formes mêmes dont les poètes et les progrès de la politesse avaient tracé dans leur esprit une esquisse encore indécise, ils saluaient les dieux créés par leurs artistes comme des hôtes longtemps attendus. Ils les interrogeaient dans un silence mêlé d'enthousiasme et de respect, et recueillaient de ce commerce des enseignements plus précis que ceux des poètes, des légendes, des prêtres mêmes. Ils acceptaient donc les artistes pour instituteurs sacrés, pour ministres, ou, du moins, pour

(1) Phil. Thessal., *Analecta*, Brunck, ii, p. 225.
(2) Luc., *De Sacrif.*, ii.

interprètes de la religion; car c'était la pensée de ceux-ci, fixée à jamais et rendue palpable, dont ils pénétraient le sens, et qui développait en eux des pensées nouvelles, comme une semence féconde. Voici des témoignages de Dion Chrysostôme et de Quintilien, qui ne sont évidemment que des échos de l'antiquité tout entière. « En représentant les images et les figures des dieux sous toutes les formes..., les artistes, dit le rhéteur grec, répandirent en tout lieu sur la Divinité des idées nombreuses et diverses (1). » — « La perfection du Jupiter d'Olympie, dit l'auteur latin, semble avoir ajouté quelque chose à la religion publique (2). » On pourait joindre à ces témoignages, celui d'un moderne, M. Quatremère de Quincy, lorsqu'après avoir représenté la Minerve du Parthénon, comme un monde qui offrait toujours a admirer, de quelque point qu'on la regardât, il poursuit par un ingénieux rapprochement : « Selon l'esprit des Grecs et de leur culte, une statue comme celle du Parthénon, était ce qu'aurait été dans certains temps chez nous (où les livres ont acquis un empire d'un autre genre), quelque nouveau traité de théologie, de dogme ou d'histoire sainte (3). »

Quelques exemples sont nécessaires pour préciser le rôle de ces théologiens singuliers qui, au lieu d'expliquer la nature ou de raconter la légende des dieux

(1) Dio Chrys., *Orat.*, xii, cité par M. Rossignol, *Trois Dissertations*, Durand.

(2) Quint., *Inst. orat.*, xii, 10.

(3) Quatrem. de Quincy, *Jupiter Olympien.*

comme les prêtres et les poètes, montraient les dieux au peuple et les chargeaient de parler pour eux-mêmes. Il ne s'agit pas ici d'apprécier la valeur artistique des œuvres, mais de faire effort pour en pénétrer le sens. *Ab love principium*... Phidias marche en tête des artistes théologiens, et son Jupiter d'Olympie paraît, en quelque sorte, une des plus magnifiques victoires que l'art ait gagnées au profit de la religion. Voici quel était dans ses principaux traits le Jupiter archaïque, le Jupiter avant Phidias. Tantôt assis, tantôt debout, une de ses mains portait l'aigle ou le sceptre, l'autre l'éclair : les plis de son vêtement s'ordonnaient avec une symétrie exacte et calculée : sa barbe était pointue, et ses cheveux tombaient en tresses sur ses épaules (1). Il ne différait sans doute des autres dieux que par les attributs qui étaient comme les caractères de son nom ; il pouvait réveiller à la façon d'un signe arbitraire des idées ou des sentiments venus d'ailleurs sur le maître de l'Olympe, il n'en communiquait point par lui-même. Je ne parlerai point des proportions du Jupiter de Phidias, quoique des proportions colossales soient bien faites pour fortifier une impression religieuse, lorsque l'art a su les maîtriser et leur donner la vie. Le Jupiter est assis : de la main gauche, il tient un sceptre surmonté de l'aigle, de la main droite une Victoire ; sur sa tête est une couronne d'olivier. Aux pieds du trône sont des Victoires qui dansent, au-dessus du trône, les Grâces et les Heures,

(1) O. Muller, *Man. d'Archéol.*, § 349.

filles immortelles de Jupiter (1). Voilà les traits essentiels. L'éclair a disparu; l'aigle, qu'il était peut-être difficile d'écarter, devient un symbole secondaire : tous les attributs du dieu parlent de force et de paix. Pendant que le sceptre proclame sa royauté, la Victoire qu'il tient à la main et celles qui dansent à ses pieds disent toutes les puissances rivales de la terre et du ciel dominées sans effort par sa volonté souveraine. Couronné d'olivier comme les athlètes vainqueurs, il consacre leurs triomphes en en prenant l'insigne glorieux et pacifique. Les Grâces, ses filles et ses compagnes, qui ornent son trône avec les Heures, annoncent que le roi invincible du monde est aussi un maître clément, et qu'il condescend avec bienveillance aux prières des hommes. Il est assis à jamais sur son trône pour entendre la Grèce et la protéger. Il n'y avait sans doute pas un Grec qui, en entrant dans la cella du temple, ne reçût d'un coup d'œil ces religieuses impressions avant même d'avoir interrogé les traits du dieu. La physionomie de Jupiter devait concourir à l'effet que produisaient son attitude et ses attributs. Les cheveux étaient traités avec ampleur pour donner après Homère l'idée d'une chevelure immortelle. Les noirs sourcils ombrageaient sans se contracter un regard calme et profond qui semblait dire : « Ma parole est immuable et ne trompe point (2). » Si le front était puissant et imposant, la bouche avait

(1) Paus., v, 11.
(2) Arr., *Epict. Dissert.*, ii, 8, 26

de la bonté : à la vue du dieu, on adorait et on espérait tout ensemble. Je ne parle ni des matériaux les plus choisis, l'or, l'ivoire, l'ébène, les pierres précieuses qui formaient soit le trône, soit les parties de la statue ; ni des reliefs et des peintures qui la rehaussaient ou l'encadraient ; il faut ici se borner à relever l'idée profonde que Phidias fixait dans son Jupiter. Le dieu de Platon qui a pour principal attribut la bonté calme et souveraine est le Dieu de Phidias, et l'artiste, le précurseur et l'émule du philosophe (1). Une pieuse tradition racontait que Phidias, après avoir terminé son œuvre, avait prié le dieu de témoigner s'il agréait cette image de lui-même : aussitôt la foudre était tombée à un endroit que marquait encore du temps de Pausanias une urne d'airain (2). Le Jupiter d'Olympie était le but de continuels pèlerinages, inspirés encore plus par l'amour du beau que par l'esprit de religion : un Grec eût regardé comme un malheur de mourir sans l'avoir contemplé au moins une fois (3), et il lui semblait qu'il n'y avait pas de maux qu'une vue si salutaire ne pût guérir (4). Les Romains les plus éminents par l'intelligence et par l'âme viendront à leur tour, et Paul-Emile s'écriera que c'est bien là le Jupiter d'Homère. C'était mieux encore, mais on n'eût osé mettre Homère au second

(1) Voir la thèse de M. Ch. Levesque : *Quid Plato Phidiæ debuerit?*

(2) Paus., v, 11, 4.

(3) Arr., *Epict. Diss.*, i, 6, 23.

(4) Dio Chrys., *Or.*, xii.

rang. Grâce à Phidias, le type du Jupiter souverain est fixé pour toute la durée de l'art grec : on l'imitera ou on le copiera : on n'essaiera pas de faire autrement.

Après avoir donné Jupiter à Olympie, c'est-à-dire à toute la Grèce, Phidias donna Minerve à sa patrie. Il fit de Minerve-Vierge, patronne des Athéniens, l'idéal divin du génie d'Athènes. Il sut dans cette statue, comme dans celle d'Olympie, peut-être encore à un degré plus haut, accorder les intérêts de la tradition qui voulait une Minerve à la fois nouvelle et ancienne, et l'élan de sa pensée qui le portait à créer une image de la sagesse unie à la force. Rapprochés par l'action secrète de cette pensée, les traits et les attributs des vieilles idoles, les récits des poètes, les souvenirs de la légende se fondirent, s'épurèrent et reparurent sous une forme définitive, dont l'art était aussi parfait que le sens était profond. L'œuvre de Phidias consacra le culte de Minerve. Entrons avec Pausanias dans la cella du Parthénon. Voilà la déesse debout dans sa longue tunique : son casque est surmonté de trois monstres fantastiques, un sphinx et deux griffons, qui ne sont plus qu'une parure, mais qui rappellent son origine africaine. D'une main elle tient la lance pendant que l'avant-bras repose sur le rebord de son bouclier, de l'autre elle porte une Victoire. Fille guerrière de Jupiter, elle est victorieuse comme lui. Sur sa poitrine ressort la tête de Méduse en ivoire : déesse libératrice, Minerve a combattu les monstres et préparé le règne de l'in-

telligence opprimée longtemps par la brutalité. A ses pieds s'enroule le serpent, symbole de son fils adoptif, Erechthée ou Erichthonius (1). Ces attributs n'accablent pas la statue ; ils en divisent, ils en équilibrent la masse ; ils précisent le caractère de l'image et ils sont pour la plupart un langage entendu de tous. Pausanias s'arrête aux dehors comme un fidèle auquel il suffit de voir le dieu de loin, au fond du temple, dans le rayonnement de sa gloire; mais nous ne pouvons oublier que Pallas est fille de Jupiter et de Métis, Métis « dont l'intelligence passe celle des dieux et des mortels, (2) » et qu'au Parthénon, elle est moins la déesse belliqueuse, armée pour la défense de sa ville, que la déesse vierge. Sans doute, dirons-nous avec O. Müller (3), sa figure était empreinte d'une gravité tranquille, d'une force intelligente et d'une raison lumineuse. Elle semblait dans sa virginité fière, élevée au-dessus de toutes les faiblesses de son sexe. Son front pur, sa bouche et ses joues sévères, ses yeux légèrement baissés, sa chevelure s'échappant sous son casque formaient un admirable mélange de décision et de réserve, dans lequel la raideur des images primitives était changée en grandeur. Minerve-Vierge entrait dans le Parthénon à son heure, lorsque les Athéniens étaient encore dignes d'elle, et elle les encourageait par sa vue à ne séparer jamais la force de l'intelligence qui la gouverne, à retrancher les

(1) Paus., I, 24, 5-8.
(2) Hesiod., *Theog.*, I, 887.
(3) O. Muller, *Man. d'Archéol.*, § 369.

funestes convoitises de leur ambition et à demeurer, sous sa garde, la cité des artistes, des poètes, des orateurs, des historiens, des philosophes. Mais les Athéniens admirèrent, sans l'entendre assez, leur déesse, c'est-à-dire la création de leur grand artiste : n'importe, Phidias pouvait mourir, même en prison, après avoir légué à la Grèce deux œuvres qui étaient, en quelque sorte, tout un art et toute une philosophie.

Peu de temps après le Jupiter et la Minerve, Polyclète créait pour les Argiens l'idéal de leur divinité protectrice, de Junon. Assise dans l'Héræon d'Argos sur un trône d'or et d'ivoire, la Junon de Polyclète portait une couronne où étaient représentées les Grâces et les Heures; elle tenait d'une main une grenade, de l'autre un sceptre surmonté d'un coucou (1). Ses bras étaient nus, son vêtement, d'une grande richesse. La tradition avait fait des réserves et imposé à l'artiste ses symboles. La grenade dont Pausanias n'ose expliquer le sens, rappelle que Junon, dans les temps primitifs, était le principe femelle et fécond qui vivifiait la nature; le coucou, disait la légende, avait été une des métamorphoses de Jupiter lorsqu'il aimait Junon et qu'il se laissait poursuivre par la jeune déesse. Mais ces détails se fondaient avec l'ensemble : en voyant le sceptre, on pensait à la puissance souveraine dont Junon tenait une part de son époux ; et les Grâces et les Heures qui ornaient le diadème de Junon comme elles couronnaient à

(1) Paus., II, 17, 4.

Olympie le trône de Jupiter, semblaient les plus heureux fruits de leur immortel hymen. Ses traits étaient ceux de la déesse protectrice du mariage (1), de la mère d'Ilithie qui préside aux accouchements (2), de la matrone divine qui honore le foyer où elle s'est assise. Ses beaux yeux avaient un regard calme et fier ; tout son port était d'une reine. On pouvait attendre de la pratique de Polyclète qui s'était étudié à saisir et à fixer les grâces de la jeunesse une figure proportionnée avec une perfection exquise et revêtue d'un charme impérissable ; on pouvait attendre de son discernement l'alliance difficile, mais nécessaire en un pareil sujet, du charme qui attire et de la gravité qui impose. L'admiration de l'antiquité qui plaçait le chef d'œuvre de Polyclète à côté de ceux de Phidias, atteste que la sculpture chryséléphantine avait encore une fois bien mérité de la religion grecque.

Avec Phidias et Polyclète se clôt la première période des types divins. Il n'est peut-être pas inutile d'en résumer les caractères. Phidias et Polyclète trouvaient dans les temples des colosses qui essayaient d'exprimer la grandeur des dieux par la grandeur des proportions : ils convertirent le signe grossier en métaphore sublime (3). Ils voyaient les statues chargées d'attributs qui étaient, pour ainsi dire, les hiéroglyphes sacrés de la tradition : ils en firent des accessoires plastiques. Dans ces représentations encore

(1) Pind., *Nem.*, x, *v.* 32.
(2) Pind., *ib.*, vii, *v.* 3.
(3) Quatrem. de Quincy, *Jup. Olymp.*

informes, le dieu demeurait enfoui et caché : ils le dégagèrent, ils le mirent dans la belle et pure lumière de l'art. La noblesse grandiose des formes, la sérénité de l'attitude, la physionomie calme, mais vivante, furent leurs moyens d'expression : ils communiquèrent à leurs œuvres pour la première fois une âme choisie et particulière qui parlait à l'âme de tous. Ils eurent la majesté mêlée de condescendance qui sied bien aux dieux, et qui imprime le respect sans décourager la confiance. Ils plurent à leur temps : exalté par des luttes héroïques ou contenu par la gravité des anciennes mœurs, ce temps comprenait et aimait l'élévation morale dans l'art comme dans la vie. Le moment fut unique. Les images dressées par l'anthropomorphisme étaient alors touchées du reflet divin : leur richesse qui nous étonne concourait à l'illusion légitime qu'elles produisaient sur la vive imagination des Grecs ; c'étaient vraiment les habitants du ciel fixés dans les temples de la terre : *Et verus patuit Deus.* La seconde période des types divins ne continue pas la première, et la religion grecque est poussée dans de nouvelles voies.

C'est que la société a presque changé de face dans la Grèce entière et principalement dans Athènes. La guerre du Péloponèse par les ardentes ambitions qu'elle a allumées, les déceptions ou les humiliations qui l'ont suivie, les fléaux qui en ont aggravé l'horreur, a porté une irrémédiable atteinte aux mœurs publiques. La fureur de jouir pour laquelle les hommes, à l'époque de la grande peste, prodiguaient une

vie et une fortune d'un jour (1), a pu décroître avec l'épidémie : elle n'a pas disparu, elle a laissé dans les âmes un fond de sensibilité exigeante et inquiète. Il semble qu'à Athènes la mobilité ionienne, longtemps refoulée ou contenue, éclate et reprenne ses droits. La démocratie est toute puissante : elle a ses flatteurs qui la caressent, qui l'égarent, qui la corrompent. On estime encore Nicias, mais on écoute Cléon. On applaudit aux pièces de Sophocle, mais on pleure à celles d'Euripide ; et si Aristophane trouve contre ce dernier une verve, une fougue de satire qui n'est jamais à court d'allusions, de mots heureux, d'images, c'est qu'il eût voulu conjurer les effets de son système dramatique. Le héros de l'époque est Alcibiade, l'éphèbe séduisant qui gardera toujours sa beauté, l'eupatride opulent, magnifique, passionné pour la gloire, vainqueur aux jeux d'Olympie, le voluptueux qui renvoie la plus honnête femme, Hipparète, pour vivre avec des courtisanes athéniennes ou étrangères. Malgré ces vices ou plutôt à cause de ces vices, la multitude en fait son idole ; elle bat des mains aux folies d'Alcibiade, ou elle leur trouve pour les excuser des noms honnêtes : les vieillards murmurent ; mais leurs protestations qui sentent un autre âge, trouvent peu d'écho (2). L'amour des jeunes garçons et la passion des hétaires qui n'ont pas attendu pour paraître la guerre du Péloponèse, font tous les jours de tristes progrès. Alciabiade est entouré d'adorateurs ; il a dans

(1) Thuc., ii, 53.
(2) Plut., *Alcib. passim.*

le cœur assez de générosité pour leur préférer Socrate et pour le goûter ; mais la sagesse ne fait en lui que de superficielles et passagères impressions. Phryné, qui place sa statue dorée à Delphes même, règne par l'esprit et par la beauté. La Milésienne Aspasie était devenue la femme de Périclès et, lorsqu'on l'avait accusée d'impiété, le grand orateur l'avait sauvée par son éloquence et par ses larmes. Phryné, l'amante de Praxitèle, sera poursuivie pour impiété à son tour : Hypéride déchirera le voile qui couvre la gorge de l'hétaire et obtiendra son acquittement des juges éblouis (1). Le rapprochement de ces deux traits rend frappante la différence des époques. Il faut dire qu'Athènes, épuisée par une longue guerre et par des expéditions désastreuses, a dû recevoir dans son sein des étrangers, des Thraces, des Asiatiques, et sa population, de l'aveu même d'Isocrate, est presque entièrement renouvelée (2). Sa fierté a péri dans le naufrage qui a emporté sa suprématie : on pourra la remuer encore en lui parlant de Marathon, de Salamine, de Platées ; mais Conon relèvera les Longs-Murs avec l'argent de la Perse. Athènes aura comme une recrudescence d'activité politique que produiront l'ambition d'abord, puis la jalousie ; mais elle est trop frivole pour soutenir aucun effort et trop molle pour s'imposer de vrais sacrifices : l'heure fatale de Chéronée va sonner bientôt, malgré Démosthènes. D'ailleurs, depuis la guerre du Péloponèse, la Grèce entière fut

(1) Plut., x *Orat. Vit.*, *Hyperid.*
(2) Isocr., *De Pace*, p. 197, éd. Bekker.

ébranlée par les luttes de l'aristocratie et de la démocratie : et Thucydide nous a dépeint dans un énergique tableau ces discordes « qui produisirent tous les crimes, et qui abîmèrent dans le ridicule la simplicité sans laquelle il n'y a pas de générosité (1). » Athènes n'alla jamais si loin : même dans ses plus mauvais jours, elle se défendit contre les excès par un bon sens et une humanité qui les modérèrent ou qui les prévinrent.

« Autres temps, autres Dieux. » Le proverbe ainsi modifié s'applique exactement à la Grèce. Les mœurs publiques, par une action lente et insensible, altéraient une religion qui avait cessé d'être en harmonie avec elles. Sans doute, les dieux de Phidias provoquaient toujours l'enthousiasme et s'attiraient le respect des Athéniens ; mais ces hommages étaient plutôt un tribut conservé par l'habitude et par la pudeur qu'un mouvement sincère et parti de l'âme. Les Athéniens avaient trop de goût pour n'être plus sensibles au génie de l'artiste ; ils avaient trop de frivolité, trop de pente vers le plaisir, pour l'être encore à la majesté des dieux. Leur vue les importunait peut-être comme un reproche secret. Témoins incorruptibles d'un âge qui n'était plus, ils semblaient en regretter la dignité et la gloire. Le peuple voulait leur opposer des dieux qui, au lieu de commander la force, la modération, la sagesse, fussent les conseillers ou les protecteurs des douces voluptés de la vie. Il avait assez de

(1) Thuc., III, 82-83.

maîtres dans l'Olympe : il demandait des amis, dont l'indulgence facile sût condescendre à ses faiblesses et en écouter l'aveu. Par une heureuse rencontre, c'est vers cette époque, après le traité d'Antalcidas, que Scopas arrivait de Paros, et que l'Athénien Praxitèle allait paraître. Ils sont les chefs de la nouvelle école attique. Scopas, doué avant tout d'une imagination poétique, avait grandi devant l'horizon enchanteur de l'archipel grec, près de ces marbres dont le grain si beau et si doux obéissait à toutes les délicatesses de son ciseau ; Praxitèle paraissait né pour aimer et pour imprimer sur le marbre la passion dont son cœur était rempli. L'un et l'autre tenaient de leur époque autant que de la nature le tour aimable et séduisant de leur génie : ils venaient à l'heure propice pour occuper dans l'art une place qui ne voulait ni d'un disciple ni d'un continuateur de Phidias. Ils ne relevaient que d'eux-mêmes, et leur indépendance était un attrait de plus et comme une amorce pour la curiosité publique, si avide et si impatiente de nouveautés. Une connivence que personne n'avouait et à laquelle se prêtait tout le monde, leur livrait la religion grecque, sans conditions, avec la liberté de modifier, de transformer les images des dieux : ils usèrent de la concession comme d'un droit.

Cependant, l'art ne procède pas plus par bonds que la nature : Scopas ménagea la transition dans son Apollon Citharède. Il lui laissa la longue robe et lui mit la lyre à la main, tel que Properce le voyait dans le temple d'Apollon Palatin, dont il faisait le plus bel

ornement (1). Mais si l'Apollon de Scopas effaça la réputation des statues du même dieu par Onatas, par Canachus, par Phidias, par Myron, c'est qu'il était vraiment le dieu de la poésie ; c'est que sa figure, au lieu d'être fixée dans une sérénité majestueuse, s'animait du feu de l'enthousiasme ; c'est que ses proportions, ramenées de la grandeur colossale à la grandeur naturelle et de la virilité puissante à la florissante jeunesse, étaient celles du poète divin dont l'inspiration ne sent pas l'atteinte des années (2). Scopas accordait à la tradition le vêtement et l'attribut : il donnait à l'esprit nouveau l'expression de la physionomie et le mouvement du corps tout entier qui conspiraient pour communiquer aux Grecs une émanation de la douce extase du dieu. Tel il apparaissait à Tibulle, la chevelure flottante, le manteau descendant jusqu'aux talons ; à la main gauche sa lyre, brillante d'écaille et d'or, dans la main droite, le plectrum d'ivoire dont il la touchait en chantant (3). Praxitèle, plus hardi que Scopas, créait l'Apollon Sauroctone sous les traits d'un adolescent qui guette un lézard pour le percer de sa flèche. C'eût été presque une statue de genre, charmante et ingénieuse à la fois, si la perfection des formes et une grâce plus qu'humaine n'eussent rappelé le dieu. Que nous sommes loin de Phidias ! Après Apollon, vient l'Amour. Scopas et Praxitèle semblent en avoir créé le type. Sco-

(1) Prop., ii, 23, 15.
(2) V. O. Muller, *Man. d'Archéol.*, § 125.
(3) Tib., iii, 4, 23-40.

pas le place dans un groupe avec Himéros et Pothos : Himéros, c'est l'attrait qui émanant sans cesse de la beauté va trouver le cœur par les yeux ; Pothos, le désir qui naît invinciblement de l'attrait et devient bientôt l'Amour (1). Avec quelle complaisance les Grecs devaient s'arrêter devant ces trois images dont un air de famille faisait des frères immortels, et que des nuances fines distinguaient pour tout spectateur intelligent ! Le groupe de Scopas racontait aux Grecs l'éternelle histoire du cœur, et les ramenait en eux-mêmes au milieu de leurs souvenirs ou de leurs espérances. Praxitèle sculpte l'Amour comme Scopas, mais il en fait une œuvre à part, et sur la base, il inscrit ces vers : « Praxitèle a représenté l'Amour qu'il a ressenti : il en a pris le modèle dans son propre cœur (2). » Ainsi l'inspiration personnelle est substituée à la tradition : aucune voix ne s'élève pour défendre les droits du passé ni pour réclamer, tout en faisant la part du génie, la permanence des types divins. Le dieu de Praxitèle est beau : on l'accepte, on l'installe et on l'adore. Maintenant, que ce soit Phryné qui dote du chef-d'œuvre sa ville natale, Thespies, on ne s'en étonnera pas : on trouve tout naturel que la courtisane consacre le plus rare monument d'une puissance qui lui vient de l'Amour même.

Apollon, l'Amour, Bacchus, Mercure, tels que les sculpte l'école dont Praxitèle et Scopas sont les chefs, ont encore au culte des Grecs d'autres titres que

(1) Paus., I, 43, 6.
(2) Athen., XIII, p. 591.

leur nouveauté. Je ne parle pas du singulier intérêt qu'il y avait pour eux à lire dans la physionomie de l'Amour l'âme de Praxitèle et les sentiments divers, formés de joie et de peine, dont le prestige de Phryné l'avait remplie. Et cependant, c'était une étonnante révolution d'imprimer sur l'image d'une divinité, au lieu des hautes conceptions qui sont le dernier mot de la raison publique, des mouvements individuels : la suppression des attributs ou la liberté d'en user à sa guise était peu de chose en comparaison. Mais les types qu'on a cités offraient aux Grecs un attrait particulier. Tous, à des degrés divers, avec des nuances sensibles dans le développement physique et dans l'expression, divinisaient l'éphèbe, c'est-à-dire le jeune Grec, assoupli par les exercices du gymnase, offrant aux yeux sa beauté sans voile et sans tache, arrêté enfin au juste point où les formes molles de la première adolescence se sont affermies et où n'ont point paru les vigoureuses lignes de la virilité. Si on se rappelle quelle admiration, quelle adoration même s'attachait en Grèce au bel éphèbe, on comprendra que rien ne fût interdit aux artistes qui en sculptaient l'idéal. Pour eux, ils ne se lassaient pas de le reproduire ; ils en multipliaient l'image avec une fécondité naturelle; le marbre de Paros se pétrissait, en quelque sorte, comme l'argile sous leur main que guidait un génie passionné, et, lorsqu'ils se séparaient de leur œuvre, ils la revoyaient encore plus belle, dans un temple ou dans un portique, objet des louanges et des hommages dont ils recueillaient l'écho.

Mais le type dans lequel les artistes de la jeune école Attique, Praxitèle en tête, innovèrent avec le plus de hardisse, fut celui de Vénus. Vénus était pour ainsi dire leur patronne, comme Minerve avait était celle de Phidias; l'une et l'autre peuvent passer pour un symbole assez juste des deux tendances de l'art Grec, surtout de l'art Athénien. Quand Phidias représentait Vénus, il créait la Vénus Uranie ou Céleste, chastement vêtue et le pied sur une tortue, rappelant à la femme grecque la vie retirée et silencieuse que lui imposait la décence (1). Peut-être la Vénus des Jardins, par Alcamène, répétait-elle le même motif avec plus de charme. Déjà Scopas avait exécuté en bronze la Vénus Pandémos ou Publique que par un contraste instructif on voyait dans le temple de Vénus à Olympie près de la Vénus Céleste de Phidias (2). Praxitèle, avec le chef-d'œuvre dont il enrichit Cnide, créa vraiment le type de Vénus, considérée comme déesse de l'amour et de la beauté. Il ne paraît pas qu'il se soit souvenu des poètes, par exemple, de l'hymne merveilleux attribué à Homère, où Vénus, emportée par la passion, va trouver le berger Pâris sur le mont Ida. Praxitèle fit de Vénus l'idéal de la femme qui inspire l'amour et qui le ressent; il lui ôta les riches vêtements dont Homère la parait pour ajouter à ses charmes, et il osa la sculpter nue. La religion de Cos s'alarma de cette liberté, l'enthou-

(1) Plut., *De Iside et Osir.*, p. 381.
(2) Paus., vi, 25, 2.

siasme de Cnide y applaudit. Lucien (1) décrit la Vénus de Cnide avec un détail qu'il est difficile de rendre ; il loue la chevelure, le front, l'arc parfait des sourcils, l'œil humide et plein d'une grâce séduisante, les lèvres entr'ouvertes par un demi-sourire ; puis il énumère, en connaisseur voluptueux, différentes parties du corps qui unissent au moëlleux de l'exécution les proportions les plus harmonieuses et les plus justes. Oui, Praxitèle, laissant bien loin derrière lui la tradition, les poètes, la religion, appelait Vénus la femme telle que Phryné sans doute en avait suscité en lui l'image accomplie, créée avant tout pour plaire, invitant à l'amour par un sourire discret, mais exempte de cette coquetterie provoquante ou de cette mollesse sensuelle qui détruisent le prestige de l'art. On admirait la Vénus de Praxitèle, moins pour l'expression et le port, comme nous admirons la Vénus de Milo, que pour une singulière perfection du détail et de l'ensemble qui captivait longtemps le regard, avant que l'on pût analyser le sentiment dont on était pénétré. L'artiste (ainsi parle Diodore) avait passionné le marbre (2) : et ceux qui contemplaient son ouvrage sentaient la passion qu'il y avait mise, les gagner peu à peu et les remplir.

Parlerons-nous des peintres ? Mais leurs tableaux, quand ils étaient placés dans les temples, servaient plutôt à la décoration de l'édifice sacré qu'ils ne de-

(1) Luc., *De Imag.*, 6; *Amor.*, 13-14.
(2) Diod. Sic., xxvi, *Ecl.*, 1.

venaient un objet de culte public. Cependant, au Lesché de Delphes, on pouvait s'arrêter devant les Enfers de Polygnote, et y puiser des leçons élevées de morale qu'Aristote recommandait à la jeunesse. Les peintres qui le suivent paraissent préoccupés surtout les uns du dessin, les autres du coloris, et Parrhasius, dans son entretien avec Socrate, commence par nier que la peinture puisse exprimer les caractères et les mœurs. Zeuxis, c'est encore Aristote qui le témoigne, manqua entièrement d'élévation morale (1); tous deux aimaient mieux pousser l'imitation de la nature jusqu'à l'illusion. Apelle seul dans sa Vénus Anadyomène paraît rivaliser avec Praxitèle : on l'a vu, il était le peintre de la grâce. La peinture en Grèce fut une affaire de luxe : et, quand les artistes représentaient les dieux, ils ne cherchaient qu'un motif heureux qui fît valoir leur talent. On voit même un disciple d'Apelle, Ctésilochus, tournant la religion en ridicule avec une liberté digne d'Aristophane : il avait peint Jupiter accouchant de Bacchus, et criant comme une femme au milieu des déesses qui l'assistent (2). En cherchant l'action des artistes sur la religion, on a donc le droit de ne s'occuper que des sculpteurs et des statuaires.

On ne trouve pas dans l'histoire de l'art une troisième période de types divins. Lysippe ne crée que celui d'Hercule, qui est moins un dieu qu'un héros. Ainsi, Scopas et Praxitèle, autorisés et, en quelque

(1) Arist., *Poet.*, 6.
(2) Plin., *H. N.*, xxxv, 40.

manière, inspirés par leur époque, transforment la religion grecque; et leurs dieux ne sont plus les vivantes images des grandes idées qui mènent le monde, la loi souveraine, la sagesse victorieuse, la société domestique : ils sont les dieux de la beauté. Ils rejettent presque entièrement les attributs antiques, et d'ordinaire paraissent nus, pour que rien ne détourne de la contemplation de leur beauté et que rien n'en voile l'éclat. Les exercices du gymnase consacraient la nudité de l'éphèbe : le bain put servir de motif à la nudité des figures de femmes. Les artistes, en multipliant les images de la beauté nue, qu'ils décoraient de noms divins, furent-ils des corrupteurs publics? Ils ne voulurent donner à leur temps que les exquises jouissances du beau en présence des dieux de la beauté. Leurs œuvres étaient éminemment grecques et demeuraient d'un sens élevé. La Vénus de Cnide avait pu être inspirée à Praxitèle par Phryné l'hétaire : elle n'en était pas la copie. Praxitèle exécutait aussi la statue de Phryné avec un ciseau que conduisait la passion, mais il se souvenait des lois de son art en sculptant Vénus. Après la beauté morale qui tient le premier rang, il y a encore dans l'homme quelque chose de divin, la beauté physique, qu'on imaginerait volontiers dans un monde parfait comme le reflet de la beauté morale, mais qui peut en être séparée. Phidias, qui semble avoir allié l'une et l'autre, est au-dessus de Praxitèle. Praxitèle demeure un grand artiste. Créer des corps parfaits avec les proportions de la nature (ce fut l'œuvre de Praxitèle et

de la nouvelle école Attique), employer le nu, non pour parler aux sens, mais pour rendre toute l'harmonie de la forme humaine, répandre sur l'ensemble un charme qui est comme la plus pure fleur de la jeunesse, prendre dans l'âme sensible et fixer à jamais ce qu'elle a de séduisant, d'enivrant même, si on entend une ivresse légère qui émeut sans égarer, est-ce déshonorer l'art ou l'abaisser? Non, quand les artistes athéniens montraient dans la représentation des dieux les sentiments qui nous troublent et qui nous aveuglent, arrêtés à la limite où ils ne sont que le doux épanouissement du cœur, où ils rehaussent la beauté au lieu de la flétrir, ils demeuraient dans le domaine sacré de l'art et demandaient à leurs admirateurs d'y demeurer avec eux. On imagine même le culte de la beauté devenant un culte salutaire, si on répugne aux laideurs qui la diminuent, si on fait par amour de l'harmonie (de l'eurythmie, eussent dit les Grecs) ce que d'autres font par sentiment ou par raison. Enfin, grâce à la nouvelle école attique, l'anthropomorphisme recevait sa dernière expression; du moment où la forme humaine était celle des dieux, les dieux ne devaient différer des hommes que par cette perfection accomplie dont l'humanité approche de temps en temps, dans des exemplaires choisis, sans y arriver jamais. Plus de colosses, comme à l'époque de Phidias et de Polyclète, sinon par exception et par faste : le colosse peut être un mensonge sublime de l'art, il ne vaut pas la vérité. La représentation de l'homme seul dans sa nudité, s'adres-

sant directement au sens du beau et arrachant l'homme aux misères de la réalité imparfaite. Mais si la religion grecque, telle que la nouvelle école attique la faisait, n'était pas une grossière religion de la matière, elle ne pouvait soutenir une nation sur la pente de la décadence. La perfection même des images qu'elle offrait à l'adoration de tous entretenait dans les âmes une sensibilité sans règle; elle affaiblissait, elle détendait jusqu'à le fausser le ressort du caractère. Elle secondait le funeste mouvement des mœurs, et l'accélérait au lieu de le modérer. Les émotions délicates qu'elle prétendait communiquer devenaient un péril, un poison même, en se corrompant dans des âmes dégénérées ou amollies. Il y a des formes du beau qui glorifient l'art, que le goût approuve et que la morale redoute. Ce fut à ces formes que les artistes de la nouvelle école attique consacrèrent leur ciseau dans le temps qui était le moins fait pour honorer leurs œuvres par une admiration sans mélange et sans souillure. Praxitèle, tout en restant fidèle à la loi de son art, semble avoir trop écouté le langage de sa passion et s'être trop accommodé aux faiblesses publiques : ses complaisances font une ombre sur sa gloire.

CHAPITRE XI

Honneurs et Récompenses

Du caractère des artistes, des expositions et des concours où ils produisent leurs œuvres, des commandes et des entreprises qui font appel à leur talent, de l'action qu'ils exercent sur la religion grecque, on a pu conclure sans témérité la considération qui s'attachait à leur personne et le rang honorable qu'ils tenaient de l'admiration publique. Mais d'ordinaire, dans les pays libres, les hommes qui se tirent du commun par leur génie ou par leurs services, reçoivent des marques d'honneur particulières ; la reconnaissance, qui est une vertu des Etats aussi bien que des individus, les suggère à la nation, et il semble d'ailleurs qu'une nation qui apporte un surcroît de gloire à ses meilleurs citoyens l'ajoute à la sienne propre. Les distinctions et les récompenses ne manquèrent pas aux artistes. Elles ne paraissent pas avoir été prodiguées ; mais les prodiguer, c'est les avilir. Pour les conférer aux artistes, on en exigeait des œuvres qui fussent, en quelque sorte, des services rendus à l'Etat ou qui lui créassent envers eux de véritables obligations ; en échange de toutes les autres, ils avaient la réputation et la fortune. Cependant, quoique ces distinctions

aient dû être rares, nous en connaissons un si petit nombre qu'ici encore nous nous plaindrons de l'insuffisance des témoignages sur la condition des artistes.

Une des plus ordinaires fut le droit de cité. Les artistes étrangers le recevaient quand ils avaient exécuté de belles œuvres pour la ville où ils avaient établi leur atelier, ou quand leur renommée croissante intéressait l'amour-propre de leurs hôtes. Le droit de cité n'était pas un médiocre honneur dans une république comme Athènes : le scrupule avec lequel on veillait à la confection des rôles de citoyens, l'inspection sévère à laquelle ils étaient soumis, le soin jaloux que prenaient les Athéniens pour garder la pureté de leur sang, en sont la preuve. Après la guerre du Péloponèse, Athènes, épuisée par ses défaites, fut moins rigoureuse; avant cette guerre, il était aussi difficile que glorieux d'appartenir à la république victorieuse des Perses, reine de l'archipel, tête de la Grèce. Polygnote avait peint le Pécile, sans vouloir aucun salaire; Athènes croyait s'acquitter envers l'artiste Thasien en lui accordant l'honneur d'être concitoyen de Cimon, dont il était déjà l'ami (1). Euphranor et Parrhasius semblent également avoir reçu des Athéniens le droit de cité. C'est ainsi qu'un critique ingénieux explique qu'ils soient tantôt appelés celui-ci Ephésien, celui-là Corinthien, et tantôt Athéniens (2).

(1) Harpocrat., *s. v. Polygn.*

(2) Plut., *De Glor. Athen.*, 2; — Plin., *H. N.*, xxxv, 40; — Senec., *Controv.*, v, 10; — Plin., *H. N.*, xxxv, 36; — Toelken, *Amalthea*, t. iii, p. 113 et suiv.

De même, sans doute, Polyclète de Sicyone devenait citoyen d'Argos après avoir exécuté la Junon chrysé-léphantine (1). Les peintres Timanthe de Cythnos et Pamphile d'Amphipolis étaient adoptés par Sicyone, Zeuxis d'Héraclée et Apelle de Cos ou de Colophon, par Ephèse (2). Toutefois ces derniers pourraient avoir tiré le nom de Sicyonien ou d'Ephésien de l'école de peinture à laquelle ils appartenaient.

Devenus citoyens, les artistes en obtenaient et en exerçaient les prérogatives. Un exemple capital, unique peut-être, les montre acquérant dans l'Etat une influence qui va jusqu'à modifier la législation établie. Je parle d'une réforme, indiquée précédemment, dont l'initiative est due au peintre Pamphile. Quoique Macédonien d'origine, il donne aux Sicyoniens une si haute idée de l'importance du dessin, qu'il le fait entrer dans le programme de l'éducation libérale. Ainsi trois lignes de Pline, trop sèches à notre gré, jettent une vive lumière sur l'ascendant public d'un artiste (3). Pamphile rangea-t-il d'abord à son opinion un de ces tyrans éclairés qui gouvernaient alors Sicyone? Sicyone, cité dorienne, mais mêlée d'élémens ioniens et assise à peu de distance de la mer, voulut-elle être le point de départ d'une innovation judicieuse, parce qu'elle était le centre le plus brillant de la peinture? A quelque supposition qu'on s'arrête, l'avis ouvert par

(1) Plin., *H. N.*, xxxiv, 19; — Paus., vi, 13, 4.

(2) Quint., ii, 13; — Eustath., *ad Iliad.*, xxiv, 63; — Suid., *s. v.*, *Apelles*; — Pl., *H. N.*, xxxv, 40; — Pl., *ib.*, 36; — Tzetzes, *Chil.*, viii, 196; — Pl., *ib.*; — Strab., xiv, p. 642.

(3) Pl., *H. N.*, xxxv, 40.

le peintre Macédonien fut érigé en loi; et Pamphile estima cet hommage rendu à ses lumières au-dessus de tous les honneurs qu'il eût pu recevoir de sa seconde patrie, surtout s'il vécut assez pour voir Sicyone imitée par le reste de la Grèce.

Un texte d'Aristophane (1) nous montre les Athéniens, pour stimuler leurs artistes, récompensant ceux qui l'emportaient sur leurs rivaux, sans doute dans les concours publics. Ils leur accordaient le droit d'être nourris au Prytanée. On se rappelle que Socrate demandait ce droit comme prix, ou, en parlant avec ses juges, comme peine de toute sa vie. Les artistes se rencontraient au Prytanée avec les Prytanes ou membres du sénat et avec les citoyens dont le peuple voulait payer les loyaux services (2). Ils y vivaient sur le même pied que tout ce que la république avait d'éminent. C'était, en quelque sorte, une pension, payée par l'Etat sous une forme essentiellement démocratique. Seulement, la pension, qui était à vie pour les hommes politiques bien méritants, semble avoir été temporaire pour les artistes. S'il s'élevait dans leur art un rival qui les surpassât, ils devaient lui céder la place. La république leur disait pour le Prytanée : Au plus digne.

Nous donnons en général à nos rues et à nos places le nom de nos grands ou excellents citoyens : les Grecs donnaient quelquefois à des édifices d'utilité publique le nom des architectes qui les avaient bâtis. Ainsi, on

(1) Aristoph., *Ran.*, *v.* 761-768; *cf. Schol.*, *ib.*
(2) Plut., x, *Orat. vit. Decret.*

avait à Olympie le portique d'Agaptus (1), au Pirée celui d'Hippodamus (2), et à Athènes le marché de Méthicus (3). De ces trois architectes, Hippodamus nous est seul un peu connu. Il introduisit dans l'art de bâtir les villes la symétrie ionienne, les rues larges qui se coupaient à angles droits, et on appela ce système, système d'Hippodamus. Hippodamus était opulent et généreux : peut-être avait-il élevé gratuitement le portique du Pirée, comme Polygnote peignait le Pécile. Le dème du Pirée lui assurait en retour la durée de son nom. Une pareille distinction est si singulière et si rare qu'on est tenté de faire la même conjecture pour Agaptus et pour Méthicus. Elle n'y perdrait rien de sa valeur : elle honorerait à la fois l'Etat qui la donne et l'artiste qui la reçoit.

Voici un honneur qui peut passer pour la plus éclatante consécration de la part des artistes dans la religion grecque. Malheureusement les artistes qui en furent l'objet sont obscurs et appartiennent à une époque inconnue. Straton et Xénophile à Argos, dans le temple d'Esculape, Chirisophe à Tégée, dans le temple d'Apollon, avaient leurs statues près des dieux qu'ils avaient sculptés (4). La reconnaissance des peuples, heureux de posséder et de retenir au milieu d'eux leurs protecteurs révérés, ouvrait aux artistes les portes du sanctuaire et les associait en quelque manière

(1) Paus., v, 15, 4.
(2) Andoc., *Myster*, éd. Bekker, t. i, p. 98.
(3) Pollux, viii, 10.
(4) Paus., ii, 23, 4 ; Paus., viii, 53, 3.

aux honneurs divins. Pausanias, qui cite le fait, ne l'accompagne d'aucune observation. Pour nous, modernes, la limite semble dépassée et la religion se discrédite en ne gardant pas l'indépendance de son domaine; chez les Grecs, la religion, qui, depuis l'âge des symboles, n'existait plus que par les artistes, ne rougissait pas de l'avouer. Les Argiens et les Tégéates donnaient seulement une forme sensible à la pensée de tous.

Les Etats qui appelaient un artiste en renom d'un Etat voisin ou éloigné pour lui confier d'importants travaux ne se bornaient pas toujours à le payer : ils avaient quelquefois pour lui des égards ou des distinctions qui rejetaient sur le second plan le côté vulgaire de l'entreprise, le salaire. Polygnote venait décorer le Lesché des Cnidiens à Delphes; les Amphictyons décrétaient qu'il serait l'hôte de la ville sainte, défrayé par le trésor public (1). On se figure aisément Phidias arrivant à Olympie en triomphateur, accompagné de la brillante troupe de ses disciples, précédé de la réputation de ses Minerves, Minerve Promachos, Minerve Lemnienne, Minerve Parthénos. Il fallait obtenir de lui, pour le temple de Jupiter, un colosse chryséléphantin qui s'égalât à la grande déesse du Parthénon. Les Eléens lui bâtissaient un atelier près de l'Altis; ils lui permettaient de consacrer des souvenirs nationaux sur le trône et sur l'escabeau du Jupiter; ils l'autorisaient même à

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 35.

représenter le jeune garçon qu'il aimait, Pantarcès (1). Plus tard, son atelier était transformé en sanctuaire : on y élevait un autel à tous les dieux. L'étroite enceinte où avait été exécutée pièce à pièce la merveilleuse statue d'Olympie était montrée avec vénération à tous les visiteurs. Pausanias s'y arrêtait un instant (2). Ce n'est pas tout : la gratitude des Eléens allait chercher les descendants de Phidias; récompensant encore dans leur personne le génie de leur ancêtre, elle en faisait, sous le titre de Phédryntes, des ministres sacrés chargés de tenir en état la statue de Jupiter olympien. Ces Phédryntes avaient une expressive et pieuse coutume : avant de se mettre à l'œuvre, ils sacrifiaient sur l'autel de Minerve Ergané, pour que la déesse de l'industrie et des arts, qui avait inspiré Phidias dans l'exécution du Jupiter Olympien, leur inspirât les meilleurs moyens de la conserver (3). C'était bien mériter des Eléens, que de défendre leur Jupiter contre les diverses causes qui pouvaient le détériorer, ou de remédier aux atteintes qu'il avait subies. Le Messénien Damophon, pour avoir rajusté l'ivoire de la statue, dont les joints commençaient à souffrir, avait reçu des honneurs particuliers (4). On regrette que Pausanias ne les ait pas mentionnés.

Les villes grecques ne se croyaient pas libérées, même par la mort, de la dette qu'elles avaient con-

(1) Paus., v, 11.
(2) Paus., *ib.*, 15, 1.
(3) Paus., *ib.*, 14, 5.
(4) Paus., iv, 31, 5.

tractée envers leurs artistes. Le peintre Nicias, on l'a vu, faisait don à sa patrie, Athènes, d'un de ses meilleurs tableaux, la *Nécromantie*, qu'il refusait à Ptolémée Ier, malgré des offres magnifiques. Athènes lui accordait, par un privilége singulier, la sépulture publique sur la route de l'Académie, et le plaçait près d'Harmodius et d'Aristogiton, de Miltiade, de Cimon, de Conon, de Timothée (1). Silanion et Parrhasius avaient fait, celui-ci le portrait, celui-là la statue de Thésée, et il paraîtrait qu'ils étaient l'objet d'une commémoration particulière à la fête du héros national. Leur offrait-on un sacrifice comme à Connidas, le pédagogue de Thésée? Nous l'ignorons. Mais leurs noms, associés à celui de Thésée, s'imprimaient dans la mémoire de leurs compatriotes et obtenaient une sorte de garantie d'immortalité (2).

Les Grecs, cependant, furent quelquefois injustes ou ingrats pour leurs artistes, et les deux exemples qui font tache dans ce tableau trop incomplet sont à la charge des Athéniens. Micon, chargé de peindre avec Panénus la bataille de Marathon sur un des murs du Pécile, avait, à ce qu'il semble, eu pour sa part le côté des Perses. Il s'était préoccupé de l'exactitude et avait donné aux Orientaux une taille plus haute qu'aux Grecs. Les Athéniens le condamnèrent à une amende de 30 nines (près de 3,000 fr.) (3). Le chiffre nous paraît aussi exagéré que la peine incon-

(1) Paus., I, 29, 15.
(2) Plut., *Thes.*, 4.
(3) Sopat. *ap.* Sillig., *Catalog. Artif. s. v. Mico.*

cevable, et nous sommes tentés de crier au conte; mais ce peuple spirituel fut sans doute égaré par l'amour-propre, qui est merveilleux pour ôter le sens. Sa conduite à l'égard de Phidias fut si révoltante, qu'un historien grec, Philochore, accusait les Eléens pour disculper Athènes, et qu'un moderne, Ad. Stahr, sentant la faiblesse de ce système, prenait le parti de nier comme invraisemblables les faits cités par Plutarque. On aimerait à voir Phidias, l'auteur de la Minerve et l'inspirateur des sculptures décoratives du Parthénon, entouré jusqu'au bout de l'admiration respectueuse des Athéniens et plus honoré après sa mort que ne le furent Silanion et Parrhasius; mais si l'injustice des Athéniens fut criante, elle n'a par malheur rien qui ne s'explique. La gloire de Phidias et l'amitié que lui témoignait Périclès durent exciter de basses jalousies parmi les artistes et les auxiliaires qui l'entouraient. Ménon en fut l'interprète. Puis le génie de Phidias fut un de ces génies sublimes et dominateurs dont il faut, de gré ou de force, reconnaître l'empire; les Athéniens s'inclinèrent, et ils accueillirent bientôt, avec un empressement dont peut-être ils ne s'avouaient pas le motif, les accusations qui offraient à leur susceptibilité misérable une revanche contre le grand artiste. Enfin, les passions politiques se mêlèrent aux cabales des jaloux et aux secrets ressentiments de la vanité. On n'osait s'en prendre à Périclès, dont la supériorité était supportée plus impatiemment encore : on l'attaquait par derrière, lâchement, dans la personne de ses amis.

Nous pouvons, maintenant que nous connaissons les ressorts de l'action, en remettre sous nos yeux le triste spectacle. Ménon, un des collaborateurs de Phidias, mis en avant par l'intrigue et poussé peut-être par une rancune personnelle, prend le rôle de délateur. Il s'assied comme un suppliant dans l'agora et demande la protection du peuple : il veut accuser Phidias. La poursuite est autorisée; mais, on se le rappelle, Phidias, en faisant passer sous les yeux de tous l'or destiné à la statue de Minerve, se justifie du vol qu'on lui impute. Ses ennemis, confondus, mais non découragés, reviennent à la charge, avec plus d'habileté cette fois : ils ont profité de la leçon qu'ils ont reçue. Ménon, leur organe, déclare que Phidias a osé se représenter, lui et Périclès, sur le bouclier de la Minerve Parthénos; tous les citoyens peuvent en juger par leurs yeux. Phidias, c'est le vieillard chauve qui soulève une pierre des deux mains; Périclès, c'est le personnage qui, le bras levé, la lance tendue, masque une partie de sa figure sans que, par un art heureux, la ressemblance y ait perdu. Le peuple ameuté crie à la profanation, et Phidias est jeté en prison, en attendant son procès. Ménon, comme s'il eût rendu un service signalé à la République, est exempté d'impôts sur la proposition de Glycon, et les stratèges sont chargés de protéger sa personne. On le comble pour accabler Phidias et pour outrager Périclès. Phidias, sans doute affaibli déjà par l'âge et par le travail, succombe au coup mortel que l'ingratitude de ses concitoyens lui a porté. J'é-

carte l'idée que les ennemis de Périclès, pour le rendre odieux, auraient hâté par le poison les derniers moments de l'artiste. Quelques-uns le prétendaient, dit Plutarque (1); mais à quoi bon cette cruauté inutlle? Si elle rend la mort de Phidias plus dramatique, elle heurte trop rudement la vraisemblance pour trouver créance aujourd'hui. Phidias expirant en prison, pendant que la personne de Ménon est, pour ainsi dire, déclarée inviolable, quel contraste ! Comme en présence d'un fait si étrange on se prend à douter que les artistes aient été vraiment considérés et honorés par les Grecs ! C'est Athènes, la patrie des arts, qui sacrifie à des passions mesquines le père de l'art athénien. Cependant, n'accablons pas Athènes au profit d'une satisfaction posthume dont la mémoire de Phidias n'a pas besoin. Dans cette cité glorieuse, la forme démocratique du gouvernement exaltait encore la vivacité et la mobilité du peuple. Sur l'agora, il s'établissait une communication en quelque sorte électrique de sentiment, qui aboutissait vite aux résolutions extrêmes. L'amour-propre athénien, que les flatteurs populaires gouvernaient et que les poètes comiques raillaient sans l'irriter, devenait intraitable, quand il se croyait offensé par les empiétements des individus ou même par des gloires trop éclatantes. L'accusation de sacrilége fut à l'égard de Phidias un prétexte que la masse prit pour une raison, ou dont elle s'autorisa pour couvrir

(1) Plut., *Pericl.*, xxxi.

cette impatience secrète qui faisait bannir Aristide le Juste. Les Eléens avaient bien permis à Phidias de représenter son cher Pantarcès sur le trône de Jupiter olympien! Il est vrai que le chef-d'œuvre dont il avait doté des étrangers, de futurs ennemis, était plutôt une cause de sourds mécontentements qu'un motif d'indulgence. On voudrait savoir si les Athéniens se reprochèrent la condamnation de Phidias comme ils regrettèrent celle de Socrate. On l'espère, pour l'honneur de ce peuple léger et charmant : les sculptures de Phidias, dans l'Acropole, réclamaient au nom de leur auteur.

CHAPITRE XII

Les artistes devant la philosophie.

Socrate entrait dans les ateliers des peintres et des statuaires; il conversait avec Parrhasius et Cliton, et leur donnait des conseils sur l'expression dans l'art. Il voulait qu'on n'imitât les formes corporelles que pour rendre l'âme sensible et il laissait derrière lui des paroles sages ou profondes qui pouvaient combattre la routine et faire penser les artistes (1). Nous imaginons volontiers les artistes et les philosophes concluant en quelque sorte une alliance, et travaillant de concert à l'éducation esthétique, intellectuelle et morale de leur pays. Le vrai et le beau sont frères, et si jamais leur parenté dût être comprise, ce fut en Grèce, dans cette patrie de la philosophie et de l'art. Anaxagore avait sans doute donné l'exemple, quand il révélait à Phidias ses hautes conceptions sur l'intelligence divine, sous le toit de Périclès; Socrate continuait avec plus d'autorité encore, lui qui avait tenu le ciseau, et qui s'adressait à ceux dont il eût pu être le rival. Les disciples quittèrent la voie où étaient entrés les maîtres. Pendant que les chefs des

(1) Xenoph., *Memor.*, iii, 10.

républiques et les rois honorent les artistes de leur faveur et de leur amitié, que le public les encourage par les concours, par les commandes, par les distinctions, par une constante correspondance de sentiments, plus flatteuse que les récompenses; lorsque la religion reçoit d'eux ses temples et ses divinités; lorsqu'enfin l'admiration générale les place dans l'élite des citoyens, seuls, les philosophes s'inscrivent contre le jugement de tous et le réforment dans leurs traités. On a peine à croire qu'un Platon n'ait pas goûté Phidias, Polyclète et même Praxitèle; mais, préoccupé de ses brillantes utopies, il ne permet pas aux chefs-d'œuvres de plaider pour leurs auteurs. Il semble que les artistes l'aient gêné, ou plutôt, pliant, altérant les faits dans l'intérêt de la théorie, il traite les artistes avec aussi peu de faveur que la famille; il leur enlève jusqu'à l'indépendance, il les rélègue au bas de l'édifice social qu'il construit. Aristote, qui combat souvent Platon, adopte sur ce point toutes les idées de son maître. Les philosophes sont des juges trop graves pour être récusés; il faut leur demander le texte précis de leur rigoureux arrêt, en examiner et en discuter les motifs.

Aristote, dans la Politique, comme Platon dans la République et dans les Lois, cherche l'état idéal; il fait table rase de ce qui est pour édifier par la spéculation ce qui devrait être. Lorsqu'il énumère les éléments nécessaires d'un Etat, il arrive aux professions manuelles, et, le croirait-on, il comprend dans une même classe les artisans et les artistes; il les confond

sous le nom général de manœuvres. Il n'a pas même pour les artistes une mention expresse qui leur accorde au moins le rang d'artisans supérieurs; à peine les reconnaît-on indiqués dans ce passage : « Les manœuvres s'occupent des métiers dont les uns sont indispensables, les autres sont de luxe et ont pour objet d'embellir la vie (1). » Il affirme que dans les temps anciens tous les artisans étaient esclaves, et il ajoute brièvement que la plupart le sont encore aujourd'hui (2). Les artisans ne peuvent être citoyens que dans une démocratie ou dans une oligarchie, qui détermine les classes en prenant pour base la fortune, car généralement ils sont riches (3). Aristote avait gémi sur l'extrême liberté dont la démocratie athénienne lui offrait le spectacle ; il avait vu cette liberté dégénérant en licence, et il s'était encore affermi dans ses goûts aristocratiques. Il ne reconnaît que deux classes de citoyens, ceux qui portent les armes et ceux qui délibèrent, ceux qui défendent la patrie par leur bras ou qui la font prospérer par leurs conseils. Tous les autres habitants de l'Etat idéal, laboureurs, marchands, artisans, seront étrangers ou esclaves. Voilà où mènent les principes absolus et les catégories exclusives : les faits mixtes sont mutilés ou supprimés. L'art n'est pas reconnu; mais, en revanche, nous verrons tout à l'heure le législateur utopiste réduit, par cette négation arbitraire, à une con-

(1) Polit., iv, 5.
(2) Polit., iii, 4.
(3) Polit., *ib.*, 5.

tradiction flagrante. Platon tire, dans ses Lois, les conséquences de la classification qu'a reprise Aristote : comme il pourrait se faire qu'un citoyen voulût sortir du cadre où on l'emprisonne, et qu'il eût, par exemple, la vocation de la statuaire ou de la peinture, les astynomes sont armés par la loi contre ces velléités séditieuses. Le citoyen indocile sera reprimandé, puis, s'il s'obstine, dégradé de ses droits civiques, jusqu'à ce qu'il ait consenti à rentrer dans la bonne voie (1). La force brutale devient la conséquence inévitable d'un ordre de choses qui ne tient pas compte de la liberté individuelle et qui impose aux uns le travail, aux autres la vertu civile et politique.

Pourquoi donc des penseurs de génie, comme Platon et Aristote, allaient-ils jusqu'à exclure les artistes du nombre des citoyens, quand ils voyaient autour d'eux l'art exercé avec tant d'éclat par des mains libres ? C'est qu'ils se formaient de la dignité et des devoirs du citoyen une idée relevée sans doute, mais exagérée ; c'est qu'ils rêvaient pour idéal de l'Etat une aristocratie d'élite qu'ils affaiblissaient, qu'ils énervaient en l'épurant. Platon disait : « Le citoyen ne peut exercer de métier ; il en a un qui exige de lui beaucoup d'exercices et d'étude. Il faut qu'il travaille à mettre et à conserver le bon ordre dans l'Etat (2). » Cette occupation est aux yeux de Platon si importante et si complexe qu'il la déclare incompatible avec toutes

(1) Plat., *Leg.*, viii, p. 846-847.
(2) Plat., *ib.*

les autres. Aristote dit, dans le même sens, que la seule chose à laquelle doive vaquer le citoyen est la vertu. La vertu ! on ne saurait y atteindre qu'en disposant en maître de toutes les forces de son corps et de son âme. Du moment où une profession trouble l'harmonie du corps, qu'elle l'incline sur un ouvrage, qu'elle le met aux prises avec une matière à transformer, elle est indigne d'un homme libre. Le trouble répandu dans le corps passe jusqu'à l'âme. La pensée du salaire, la passion même qui se mêle au travail, absorbent l'âme et la rabaissent. L'art est nécessairement enveloppé dans la condamnation du philosophe. Aristote porte si loin le scrupule qu'il ne veut même pas que l'homme libre se donne aux sciences les plus nobles ; il lui permet de les connaître, mais non de s'en nourrir. Encore lui demande-t-il, quand il les étudie, de n'avoir en vue que lui-même, ses amis ou la vertu ; si le moindre intérêt de fortune ou de gloire vient altérer la pureté de ses recherches, l'homme libre qui a dévié de la voie droite s'assimile au manœuvre ou à l'esclave. Qu'il n'oublie donc jamais, lui crie son instituteur, que le but et le bonheur de la vie est ce loisir où l'on se repose dans de nobles méditations, comme un navire dans le port, ou qu'on quitte seulement pour une action modérée qui suspend le loisir sans le rompre (1). Plan chimérique dont un institut de philosophes choisis eût pu essayer l'exécution, mais qui ne supporte pas l'examen ! Plan funeste qui,

(1) Arist., *Polit.*, viii, 2.

pour produire je ne sais quelle harmonie impossible, supprime ou enchaîne l'action ! Je ne parle pas de l'esclavage, qui, au lieu de n'être guère qu'un accident social comme dans la république athénienne, devient la condition vitale de l'Etat. L'inégalité est prouvée, autorisée, consacrée par la philosophie, au bénéfice d'une minorité opulente et oisive, qui se charge de défendre la masse et surtout de penser pour elle.

Cependant Aristote ne pouvait méconnaître que l'artiste pense, que la conception tient le premier rang dans son œuvre et qu'il emploie les formes sensibles comme un langage. Aussi lui est-il échappé de dire : « Nous plaçons les architectes au-dessus des manœuvres et nous les estimons plus instruits et plus habiles, parce qu'ils connaissent les causes de ce qu'ils font ; les manœuvres sont pareils aux objets inanimés qui opèrent sans connaître ce qu'ils opèrent, au feu qui brûle ; seulement les objets inanimés opèrent en vertu de leur nature, et les manœuvres, par routine (1). » Le jugement est sommaire et impitoyable ; et les artistes sont encore plus distingués que séparés des manœuvres. Mais le philosophe voyait sur eux la tache du travail manuel, et Aristote, comme Platon, semble avoir hérité de l'aversion dorienne pour toute profession qui occupe les mains. La peinture, par exemple, peut-elle donc être traitée de profession manuelle, et y a-t-il si loin du pinceau à la plume ? L'architecture, qui trace des plans et qui établit des

(1) Arist., *Metaphys.*; I, 1.

devis, qui accorde les lois mathématiques de la proportion avec les règles du beau, ne semble-t-elle pas tout donner à l'intelligence ? Les artistes enfin, à quelque classe qu'ils appartiennent, ne s'adressent-ils pas à la matière, parce qu'il en faut une, même au Créateur, pour manifester l'invisible par le visible ? Mais on a vu qu'Aristote s'est ménagé contre eux d'autres arguments : pour produire une œuvre d'art, il faut s'attacher à l'idée, la porter longtemps dans son imagination, l'y revêtir de formes qui la traduiront aux yeux ; il faut se passionner, et le citoyen de l'état idéal ne se passionne pas. Comment, même un Aristote, même un Platon, qui ne s'excluent pas, je pense, de l'état dont ils tracent le plan ? Ils n'auraient pu nous léguer le monument que nous admirons, s'ils ne s'étaient donnés tout entiers à la vérité dont ils se sentaient les interprètes, C'est vainement qu'ils répudiaient le moindre lien de parenté avec les artistes, et qu'ils voulaient se cacher à eux-mêmes et aux autres la source commune de l'art et de la philosophie, ils ne pouvaient y réussir qu'en violentant les faits. Les artistes, il est vrai, travaillaient pour un salaire, et la pensée de l'intérêt ou du gain, suivant Aristote, ne saurait entrer dans une âme sans l'avilir. Mais est-ce que Phidias, Aristote eût pu se le demander, est-ce que Phidias, l'entrepreneur du Jupiter olympien, eût conçu et exécuté son chef-d'œuvre, s'il n'eût apporté à Olympie qu'une âme avilie et rabaissée ? Pour les vrais artistes le salaire était moins le but que la conséquence du travail ; il était donné aux nécessités ou

à l'éclat de la vie, il ne faisait pas de l'art un métier. On voyait même, ne l'oublions pas, un Polygnote peindre gratuitement le Pécile, et un Nicias faire présent d'un de ses chefs-d'œuvres à sa patrie. Il faut retrancher arbitrairement l'art du nombre des occupations libérales, pour retrancher les artistes du nombre des citoyens; il faut imaginer un citoyen idéal pour ôter aux artistes le droit d'en porter le nom.

L'art est une force dans un Etat; et si les philosophes sont si sévères pour les artistes, c'est peut-être au fond qu'ils les craignent. Les œuvres de la peinture ou de la sculpture sont des images partielles de l'âme; et les philosophes demandent aux artistes, comme aux poètes, de reproduire toujours la sérénité de la droite raison, jamais les mouvements que la passion produit et renouvelle. Aristote permet à la jeunesse de contempler les créations de Polygnote, des peintres ou des sculpteurs qui ont cherché l'élévation morale; il lui interdit celles de Pauson et sans doute aussi de Zeuxis, dont l'un exagérait la laideur, et dont l'autre visait à l'illusion (1). Aristote et Platon, n'en doutons pas, voyaient avec regret l'esprit de la nouvelle école attique, qui, si elle n'appelait pas au plaisir et à la licence, semblait au moins par son charme séducteur encourager l'indolence et les voluptueuses rêveries. C'était aux artistes contemporains que pensait Platon, lorsqu'il disait : « Ne faudra-t-il pas surveiller les artistes et les empêcher de nous

(1) Arist., *Polit.*, viii, 5; *Poet.* 6.

offrir dans les représentations d'êtres vivants, dans les ouvrages d'architecture ou de quelque autre genre, une imitation vicieuse, dépourvue de correction, de noblesse et de grâce, et interdire à tout artiste incapable de se conformer à cette règle l'exercice de son art, dans la crainte que les gardiens de l'Etat, élevés au milieu des images d'une nature dégradée, comme au sein de mauvais pâturages, et y trouvant chaque jour leur entretien et leur nourriture, ne finissent par contracter peu à peu, sans s'en apercevoir, quelque grand vice dans leur âme ? Ne devrons-nous pas, au contraire, rechercher les artistes qu'une heureuse nature met sur la trace du beau et du gracieux, afin que, semblables aux habitants d'un pays sain, les jeunes guerriers ressentent de toute part une influence salutaire, recevant sans cesse, en quelque sorte, par les yeux et par les oreilles l'impression des beaux ouvrages, comme un air pur qui leur apporte la santé d'une heureuse contrée, et les dispose insensiblement, dès leur enfance, à aimer et à imiter le beau, et à mettre entre eux et lui un parfait accord (1) ? » Page admirable dans laquelle le Grec reparaît sous le philosophe, qui rend aux artistes un hommage éclatant, et qui les reconnaît pour instituteurs publics ! La défiance se mêle à l'hommage : Platon veut s'emparer des artistes, les régenter, leur imposer un contrôle ; mais l'influence même qu'il leur attribue proteste contre l'abaissement auquel ses lois les condamnent. Ici l'utopie

(1) Plat., *Rép.*, iii, p. 401 ; *Trad. Cousin.*

de Platon ne se soutient pas en présence des faits. Quoi ! il espère trouver des esclaves « qu'une heureuse nature mette sur la trace du beau ! » Il croit la conception du beau et le génie qui la réalise compatibles avec les pensées basses qu'engendre et que nourrit la servitude ! Il peut imaginer un seul instant l'esclave Phidias exécutant le Jupiter olympien, ou même l'esclave Scopas sculptant l'Apollon citharède ! On demeurerait confondu devant une si choquante contradiction, si on ne savait l'empire que les théories absolues exercent sur les raisons les plus fermes. Il eût été beau cependant de voir Platon et Aristote comprendre et proclamer que l'artiste ne peut remplir dignement sa mission, s'il n'est libre ; qu'au lieu de l'enchaîner dans la dépendance, le législateur doit travailler à élever sa position pour lui élever l'âme ; qu'au lieu de l'inquiéter par la menace de la censure, il doit écarter de lui jusqu'à l'apparence d'une hostilité ou d'une rigueur qui gênerait l'inspiration. Il semble que Platon ait senti qu'il ne pouvait attendre de si importants services d'un artiste esclave ; mais comme le plan de sa république ne lui permettait pas de l'affranchir, il se résout à lui ôter toute initiative. Dans ses Lois, il rapporte avec admiration comme un chef-d'œuvre de législation et de politique la loi égyptienne qui défend aux peintres et aux autres artistes de s'écarter des modèles exposés dans les temples. « Si on veut y prendre garde, dit-il, on trouvera chez les Egyptiens des ouvrages de peinture ou de sculpture faits depuis dix mille ans (quand je dis dix mille ans,

ce n'est pas un à peu près, c'est à la lettre), qui ne sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui et qui ont été travaillés sur les mêmes règles (1). » En effet, n'est-ce pas la conséquence à laquelle mène inévitablement la logique ? Puisqu'on tient à confondre les artistes avec les artisans et à les condamner à l'esclavage, il ne faut leur demander que des œuvres d'esclaves. Ils auront à copier des types consacrés et immuables, et pour cette besogne, l'adresse technique et la routine suffisent. Les nouveaux ouvrages de peinture ne seront « ni plus ni moins beaux que les anciens ; » les mœurs publiques seront à l'abri de toute atteinte : mais, de bonne foi, n'est-ce pas abolir l'art et ne laisser subsister sur ses ruines que le métier ? Aussi Platon n'a-t-il pas conclu qu'il fallût imiter l'Egypte ; il a compris qu'en Grèce c'était déjà beaucoup d'indiquer une si étonnante mesure, ou plutôt une si déplorable fidélité à la tradition.

Les attaques de Platon contre les poètes et même contre la vénérable autorité d'Homère nous révèlent le motif secret des répressions sous le coup desquelles il plaçait l'artiste. Il y avait entre les artistes et les philosophes un antagonisme inévitable. Du jour où la pensée libre, qui, sous les phénomènes, cherche les causes, s'était levée en Grèce comme l'étoile polaire des esprits, l'anthropomorphisme avait trouvé dans les philosophes des ennemis mortels. Devant leurs regards tranquilles s'étaient évanouis les êtres pas-

(1) Plat., *Leg.*, II, p. 656.

sionnés, beaux ou charmants, dont l'imagination grecque avait peuplé le monde ; ils n'avaient plus découvert qu'un système de lois agissantes et éternelles. Le dieu de Socrate avait été la Providence qui ordonne avec une admirable sagesse les moyens et les fins ; le dieu de Platon, l'idée absolue, soleil des intelligences, lieu des idées sans nombre dont les réalités matérielles sont des copies imparfaites ; le dieu d'Aristote, le premier moteur, occupé dans la contemplation de lui-même et imprimant, sans sortir de son repos, le mouvement à toutes choses. Cependant ni Platon, ni Aristote n'avaient attaqué l'anthropomorphisme ; la mort de Socrate, condamné à boire la ciguë malgré ses ménagements pour la religion établie, leur enseignait la prudence. Platon reconnaissait des dieux subalternes au-dessous du Dieu suprême qui façonne la matière. Dans leurs Politiques, les philosophes laissaient subsister les temples et les statues des dieux paternels, mais ils ne les respectaient que par complaisance ; l'ensemble de leurs idées, leur point de départ même en étaient la condamnation. Leur haine pour les mensonges consacrés, d'autant plus vive qu'ils fondaient la science, ne leur rendait-elle pas difficile de se réconcilier avec les artistes? Ceux-ci, on l'a vu dans un chapitre précédent, poursuivaient une œuvre tout-à-fait contraire : ils travaillaient, ils réussissaient même à sauver l'anthropomorphisme, en confondant sa cause avec celle de l'art. Ils remplissaient l'imagination des Grecs de types parfaits, qui les transportaient dans un monde où régnait

souverainement la beauté ; ils communiquaient à leurs admirateurs des impressions exquises, qu'un peuple délicat et léger mettait bien au-dessus des joies de la pensée libre. Leurs créations les plus pures, celles d'un Phidias, ne devaient paraître que plus dangereuses aux philosophes. Le Jupiter et la Minerve n'étaient assurément pas une caresse aux faiblesses ou aux passions du peuple. Mais l'art qui avait exprimé une conception élevée par des formes accomplies détournait les esprits de la contemplation de l'idée pure ; il satisfaisait à la fois la raison et le goût. L'Athénien qui réfléchissait à la sagesse souveraine voyait la Minerve Parthénos, et, au lieu de passer du signe à la chose signifiée, il s'arrêtait en chemin. Dominé par cette infirmité naturelle qui attache si longtemps une image même à nos idées sur Dieu, il se reposait avec complaisance sur l'image que lui avait préparée le génie. Quelle œuvre pour les philosophes de détruire les prises diverses que la tradition, l'ignorance, la faiblesse, le goût du beau donnaient aux artistes sur leurs compatriotes ! Platon et Aristote voyaient que la vérité qu'ils avaient découverte demeurerait, malgré leurs efforts, le privilége d'un petit nombre ; au sortir de l'Académie ou du Lycée, ils retrouvaient toujours le vieil esprit auquel ils venaient de livrer de victorieux combats et dont les artistes se faisaient les interprètes. Ils ne le heurtaient pas de front ; Aristote paraît même avoir été lié avec Protogène, qui lui peignait le portrait de sa mère, et auquel il conseillait de représenter les exploits d'Alexandre. Mais, dans leurs traités politi-

ques, ils prenaient leur revanche; et s'ils ne pouvaient supprimer l'anthropomorphisme, ils lui retiraient le secours puissant qu'il empruntait aux artistes. Ils se sentaient en avance sur leur temps, qui, au lieu de s'acheminer vers l'élévation morale et la sagesse politique, glissait plutôt sur la pente de la corruption et de la servilité ; ils se consolaient donc de la réalité par l'utopie, et, dégoûtés d'un présent qui ne pouvait ni les écouter ni les comprendre, ils écrivaient pour l'avenir. Est-il étonnant qu'ils ne se soient défendus ni contre les sévérités ni contre les erreurs ? Ils ont fait leur citoyen trop grand, parce qu'ils voyaient autour d'eux trop de citoyens indignes ; et, tout en plaidant la cause des artistes, il faut pardonner à ces admirables génies des injustices parties d'une si noble cause.

Deux écrivains, un orateur et un médecin philosophe, Isocrate et Galien, nous donnent sur les artistes l'opinion des esprits élevés que n'égarait ni le préjugé ni l'utopie. Isocrate, dans son Antidose, se plaint des sophistes qui le décrient et qui l'accusent de composer seulement des plaidoyers écrits; et, avant d'exalter le caractère de ses ouvrages et de son enseignement : « C'est absolument, s'écrie-t-il, comme si on osait appeler fabricant de poupées Phidias, qui a exécuté la statue de Minerve, ou prétendre que Zeuxis et Parrhasius exercent le même art que les peintres d'enseignes (1). » Il a cherché, pour frapper les esprits, une comparaison saisissante, et celle-ci n'a de valeur

(1) Isoc., *Antidos.*, I.

que si l'opinion publique mettait, en quelque sorte, un abîme entre l'art et le métier, les artistes et les artisans. Elle signale non-seulement une différence de degré, mais une véritable différence de nature sur laquelle des analogies extérieures et superficielles n'abusent personne. Galien partage les arts et métiers en deux classes : il met dans la première les états qui fatiguent le corps et qu'on nomme proprement manuels; dans la seconde, les professions augustes et intellectuelles, la médecine, la rhétorique, la musique, la géométrie, etc. Puis il continue : « A ces dernières, ajoutez, si vous voulez, la peinture et la sculpture, qui occupent, il est vrai, les mains, mais qui ne demandent pas un grand emploi de force physique (1). » A une époque où les arts plastiques étaient en décadence et les artistes en discrédit, Galien ne pouvait, peut-être, énoncer son jugement avec plus de fermeté. L'aveu demeure précieux à recueillir, il est inspiré par le même esprit que la comparaison d'Isocrate, et ces deux écrivains nous apparaissent, au milieu des préventions de la philosophie, comme les interprêtes de la raison publique et du bon sens.

Maltraités par Platon et par Aristote, les artistes le sont encore plus par Plutarque et, on l'a cru du moins, par Lucien, qui nous représentent le sentiment des philosophes et des gens de lettres de la Grèce dans la première moitié de l'empire. Les motifs dont s'inspirent les sévérités réelles ou apparentes de ces deux

(1) Galen., *Protrept.*, *ch.* 14.

écrivains sont, à quelques égards, assez nouveaux. Platon et Aristote, Platon surtout, avait à un éminent degré le sens du beau, et on n'a pas oublié le remarquable passage dans lequel Platon célèbre, avec autant d'élévation que de charme, l'influence des belles œuvres sur l'éducation morale de la jeunesse. Le sens du beau, nous osons presque l'affirmer, manque à Plutarque. La gravité du moraliste ne lui suffit pas, s'il ne la pousse jusqu'à l'outrecuidance. Il ne croit qu'à l'efficacité des préceptes ou à celle des récits qui retracent la vie des grands hommes. Il nous dit nettement, impérieusement son avis dans les deux premiers chapitres de la vie de Périclès. C'est un véritable à-propos que d'attacher une préface où les artistes sont rabaissés aux faits et gestes de l'homme qui sut le mieux les apprécier et les soutenir. Détachons les principaux traits de ce morceau : « Les actes vertueux communiquent, à ceux qui en sont témoins, un ardent désir de les imiter. D'ordinaire, notre admiration pour l'œuvre ne nous excite pas à la reproduire; souvent, au contraire, malgré le plaisir que nous cause l'œuvre, nous méprisons l'artisan. Ainsi, les parfums et la pourpre nous charment, et nous regardons les parfumeurs et les teinturiers comme de vils manœuvres. Antisthène disait fort bien, en entendant louer Isménias comme un excellent joueur de flûte : « Mais c'est un homme dépravé, sans cela il ne serait pas un excellent joueur de flûte. » Philippe gourmandait son fils, qui venait de jouer de la lyre à un banquet avec habileté et

avec goût : « Est-ce que tu ne rougis pas de si bien jouer de la lyre ? »... Ceux qui exercent des professions basses témoignent, par le travail même qu'ils consacrent à des occupations inutiles, de leur indifférence pour les belles choses. Il n'y a pas un jeune homme bien né qui, après avoir vu à Pise le Jupiter de Phidias, à Argos la Junon de Polyclète, après avoir lu avec plaisir les vers d'Anacréon, de Philétas ou d'Archiloque, voulût être un de ces artistes ou un de ces poètes. De ce que l'œuvre nous plaît par son charme, il ne s'ensuit pas nécessairement que l'ouvrier mérite notre estime. Nulle utilité donc dans les objets dont la vue n'excite pas l'émulation et ne fait pas naître dans l'âme l'envie de les imiter. Mais tel est l'ascendant de la vertu, qu'en même temps que nous admirons les actions qu'elle inspire, nous désirons ressembler à ceux qui les ont faites (1). »

Le dédain pour les artistes n'a pas porté bonheur à Plutarque. Le passage que nous avons cité presque en entier renferme des assimilations fausses, des exemples peu convaincants, des conclusions tranchantes, tirées de principes contestables. Il n'y a rien à répondre à un écrivain qui rapproche avec intention les parfumeurs et les teinturiers des sculpteurs et des poètes. Quand Antisthène répliquait qu'il fallait qu'Isménias fût un homme dépravé pour être si bon joueur de flûte, il exprimait, dans une boutade de cynique, les préventions de la philosophie contre les

(1) Plut., *Pericl.*, 1-2.

occupations qui empêchent le citoyen de se donner tout entier aux affaires publiques et à la sagesse. Le mot de Philippe à son fils Alexandre est fort juste, au moins pour l'idée : l'héritier d'un grand monarque a des devoirs qui lui interdisent de consacrer trop de temps à l'art, mais il est peu de fils de rois. « De ce qu'un ouvrage nous plaît, dit Plutarque, il ne s'en suit pas nécessairement que l'ouvrier mérite notre estime. » Plutarque oublie-t-il donc que les professions se divisent en deux classes, celles qui travaillent pour le corps et celles qui travaillent pour l'âme? Et si on a le droit, en voyant des chaussures bien faites, de ne pas considérer le cordonnier, n'est-on pas tenu de considérer Phidias en voyant le Jupiter ou la Minerve? Phidias s'adresse à l'âme après s'être inspiré d'une haute raison ; il a le privilége, si rare, d'exprimer le beau ; il marche en tête de cette petite troupe des vrais artistes dont les noms ne meurent pas. Il paraît avoir réuni assez de titres à l'estime. Plutarque est égaré par une étroite préoccupation de l'utilité pratique. Pour reconnaître que notre admiration est légitime, il veut que nous soyons portés à imiter ce que nous admirons. Mais parmi les jeunes grecs ou même les jeunes romains, pour lesquels il composait ses biographies (car dans cette question, c'est le biographe qui tire à lui autant que le philosophe), où étaient ceux qui pouvaient imiter les grands citoyens de leur nation ? Est-ce que les temps n'étaient pas aussi changés que les hommes? Le tableau des vertus antiques était tout au plus un idéal capable de relever ou

ou de soutenir ce qui restait d'âmes généreuses ; il agissait à la façon d'un cordial sur un corps en défaillance. La contemplation des œuvres d'art, quoique traitée d'inutiles par l'écrivain grec, eût été aussi utile que la lecture des biographies; elle eût adouci et poli des mœurs qui tournaient à la grossièreté. Mais cette influence étant moins directe, Plutarque ne l'aperçut pas, ou il trouva plus commode de la nier que de la reconnaître. Les honneurs décernés aux artistes l'importunent. « Jusqu'à ce jour, dit-il, les Athéniens, pour fêter la mémoire de Connidas, gouverneur de Thésée, lui sacrifient un bélier la veille de la fête de ce héros, l'honorant plus justement qu'ils n'honorent Silanion et Parrhasius, qui ont peint ou sculpté des images de Thésée (1). » Qui se soucie de Connidas? Philosophe sans profondeur et biographe trop prévenu en faveur de ses grands hommes, Plutarque n'avait pas qualité pour être connaisseur des œuvres d'art et juge des artistes. L'écrivain Dorien avait trouvé à se fortifier à Rome dans ses mépris. Il avait pu y lire cette protestation de Sénèque, un autre moraliste : « On ne me décidera jamais à placer au nombre des arts libéraux, ni la peinture, ni la statuaire, ni la sculpture, et tous ces métiers qui se mettent au service du luxe ! » Encore Sénèque aurait-il à peu près raison, s'il n'entendait frapper que l'art abaissé de son époque. Au reste, Plutarque qui estimait la poésie un art inférieur (*ars levior*, dit aussi Cicéron), associait

(1) Plut., *Thes.*, *ch.* 4.

les poètes aux artistes dans la distribution de ses rigueurs. Qu'en pensèrent les Athéniens qui avaient nommé Sophocle général?

On a cru trouver l'opinion de Lucien sur les artistes dans sa charmante causerie intitulée le *Songe*. Il y raconte que ses parents, en le retirant de l'école, voulurent lui faire apprendre la profession de sculpteur chez son oncle, et que son apprentissage, ouvert par une maladresse, lui valut d'abord des coups d'étrivières. Grandes larmes de l'enfant, qui se sauve de l'atelier, cris de la mère sur la barbarie de l'oncle, le tout conclu par un songe. Lucien voit paraître devant lui deux femmes, dont l'une est la Sculpture et l'autre l'Education libérale, que nous nommerons, pour être plus court, la Philosophie. La Sculpture lui promet une santé vigoureuse, la sécurité, la stabilité; elle fait retentir à ses oreilles les noms fameux de Phidias, de Polyclète, de Myron, de Praxitèle; elle lui montre une gloire éclatante, rejaillissant sur sa famille et sa patrie. La Philosophie rabaisse le sculpteur, manœuvre obscur, travaillant beaucoup, gagnant peu, tremblant devant les puissants, menant une vie lâche et méprisable. Elle ne fait grâce ni à Phidias, ni à Polyclète, dont les gens sensés admirent les œuvres, tout en réputant les ouvriers des manœuvres et des mercenaires. Quand elle a ruiné les arguments de sa rivale, elle étale les avantages qu'elle promet, toutes les vertus, la science universelle, la connaissance du présent, du passé, de l'avenir, de l'homme, de la nature et des

dieux. Ce n'est point assez, elle lui garantit la réputation, la considération, la fortune, l'admiration pendant la vie, l'immortalité après la mort. Elle porte le dernier coup à la Sculpture en écrasant les artistes du plus superbe mépris. Lucien transporté se donne à la Philosophie. Le voilà montant sur le char de la déesse, voyant les villes et les peuples et ne descendant sur la terre que pour consacrer sa vie aux belles lettres.

Le *Songe*, qu'on gâte en l'analysant, est une leçon publique, sous une forme dramatique et enjouée tout à la fois, faite par Lucien dans sa patrie. Rentré à Samosate, après avoir étudié aux principaux centres du bien-dire, devenu maître lui-même et déjà précédé d'une belle réputation, il voulait faire valoir devant ses compatriotes la carrière qu'il avait embrassée et appeler à lui la jeunesse riche et illustre. Son esprit ingénieux, douteur et ironique, haïssait tout ce qui sent le pédantisme : un songe, des dialogues, des récits familiers, vraisemblables ou invraisemblables, voilà les cadres où se joue sa fantaisie. Qui sait même si, dans le *Songe*, l'apparition de la Sculpture et de la Philosophie n'est pas une imitation expresse et railleuse de la belle allégorie du Vice et de la Vertu, inventée par Prodicus et reprise par Xénophon? Il est si difficile de prendre Lucien au sérieux! Il ne donne pas le portrait, mais la charge de la Sculpture : virile, les cheveux hérissés, les mains calleuses, la figure couverte de poussière de marbre, elle rappelle à Lucien son oncle, quand il dégrossissait ou qu'il

achevait ses statues (1). Il la montre revêtue d'un misérable vêtement, qu'elle retrousse pour le travail, ayant toujours entre les mains des marteaux et des ciseaux et courbée sur les pierres (2). Son langage est grossier comme sa tournure, fatigant, rempli d'incorrections et de barbarismes (3). Quand la Philosophie lui a enlevé Lucien, elle s'emporte, elle frappe des mains, elle grince des dents (4). Est-ce qu'un enfant, qui avait en lui l'étoffe d'un homme de goût, pouvait accepter une semblable compagnie? Que pouvaient les noms de Phidias et de Polyclète contre un habit sale, une figure et un langage de manœuvre? Surtout quand la douleur sourde des coups que Lucien ressentait dans le sommeil de la première nuit protestait contre la sculpture (5). Les jeunes grecs d'Asie qui écoutaient Lucien et qui étaient amoureux de la parole, cette dernière et stérile passion du monde grec vieillissant, n'auraient pas eu besoin d'en entendre davantage pour condamner un art si mal appris. Mais ce n'était pas le compte de Lucien. La sculpture n'était que l'ombre de son tableau : restait le tableau lui-même. La Philosophie a la physionomie belle, le port imposant, le costume décent (6). On sent à première vue qu'elle est d'une autre origine et d'une autre classe que la sculpture. Elle achève sa rivale, déjà

(1) Luc., *Somn.*, 6.
(2) Luc., *ib.*, 13.
(3) Luc., *ib.*, 8.
(4) Luc., *ib.*, 14.
(5) Luc., *ib.*
(6) Luc., *ib.*, 6.

battue avant qu'elle-même ait parlé. Elle promet monts et merveilles dans un langage rapide, soigné, symétrique, qui est encore un contraste. Elle promet tant que ses exagérations nous deviennent suspectes; et nous nous demandons si Lucien, qui lui sacrifie la Sculpture, ne la sacrifie pas elle-même à sa verve moqueuse, si une vaste érudition, si les ressources de l'atticisme ne sont pas des avantages dont il use sans les surfaire et sans s'y attacher. Sa promenade dans l'air sur le char de la Philosophie, traîné par des Pégases, rappelle les inventions de l'*Histoire véritable*.

On ne peut ni conclure du personnage de la Sculpture qu'il méprisât les artistes, ni inférer du beau rôle accordé à la Philosophie qu'il eût grand goût pour les rhéteurs, les seuls écoutés, avec quelques philosophes, dans la décadence ou plutôt dans l'amollissement du génie grec. Lui-même il se sentait rangé parmi les rhéteurs, quoi qu'il valût mieux que cette classe; il acceptait le personnage en se réservant d'en rire ou d'en sourire. Mais il avait certainement l'esprit délicat; il aimait l'élégance de la parole et de la vie; il était dédaigneux comme un grec de bonne maison. Les répugnances que lui inspirait la partie manuelle de l'art, paraissent être son grief le plus sérieux contre les artistes. Et sous quels traits la Sculpture apparaît-elle à Lucien? Sous les traits de son oncle, qui n'est qu'un praticien vulgaire, relevant moins de l'art que du métier. Le *Songe* est un des morceaux les plus agréables de Lucien; le naturel, l'entrain, l'ironie en font le charme; un style pur et

dégagé y rehausse encore la vivacité de la pensée; on n'y peut voir un renseignement sur la condition des artistes, ni même sur le véritable sentiment de Lucien. Un connaisseur aussi intelligent devait estimer les artistes à leur prix. Il pouvait n'aimer ni les praticiens, ni les manœuvres.

En dirigeant les traits de son esprit contre une sculpture de manœuvre et en quelque sorte servile, Lucien laisse intacte la dignité du grand art. Voilà sa supériorité sur Plutarque, qui regarde du haut de sa vanité de moraliste Dorien, entée de fierté romaine, Phidias, Polyclète, Anacréon, Archiloque, sans doute aussi Sophocle et Homère. D'ailleurs, l'esprit créateur se retirait de l'art grec. Tout le cercle des types humains et divins avait été parcouru. Les procédés des plus excellents maîtres subsistaient transmis dans les écoles, et on retrouvait la touche de ceux-ci dans des œuvres ingénieuses. Mais les artistes n'étaient plus soulevés, soutenus, inspirés par la passion et l'admiration publiques; la Grèce ne s'associait plus à leur travail comme dans ses beaux jours. En se brisant, le ressort de la liberté avait aussi rompu celui de l'élévation morale, et les artistes tombaient avec tous leurs concitoyens. Il nous reste à les voir au service de Rome.

CHAPITRE XIII

Les Artistes grecs à Rome

Transportés à Rome, les artistes grecs dégénèrent, agonisent et meurent, sans doute en se ressouvenant d'Argos, comme le soldat grec de Virgile. Dans cette terre italienne, d'où devait sortir l'art merveilleux de la Renaissance, ils ne trouvèrent qu'une terre ingrate.

Ils paraissent d'abord avoir été appelés de la Grande-Grèce ou de la Sicile pour décorer les temples de Rome. Ainsi Coss. Cassius dédiait, en 493, le temple de Cérès, voué par le dictateur A. Postumius à la bataille du lac Régille ; et c'étaient deux artistes grecs, Démophile et Gorgasus, qui exécutaient les statues d'argile du fronton et les peintures de la cella. Rome leur permettait d'attacher leurs noms à leurs travaux par des inscriptions en vers grecs : celles-ci témoignaient qu'à droite étaient les œuvres de Démophile et à gauche celles de Gorgasus (1). Fiers de leur triomphe sur les Latins, les Romains voulaient l'immortaliser, et la commande dont étaient chargés Démophile et Gorgasus fut un hommage flatteur à l'art grec.

On aime à signaler cette lueur fugitive, venue de la

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 45.

Grèce : pendant près de trois siècles, on ne trouve plus de témoignages sur l'art ni sur les artistes. Rome entière, dit Plutarque (1), était un temple de Mars que les Romains paraient avec les armes des barbares, les dépouilles sanglantes et les trophées des victoires. Les luttes ardentes du Forum, les guerres acharnées contre les Latins, les Gaulois, les Etrusques, les Samnites, les Carthaginois, et dans les intervalles des combats, l'agriculture occupaient les bras et les esprits d'un peuple rude, pratique, opiniâtre. Les Romains aimaient mieux emprunter à la Grèce ses lois que ses statues. Des dieux d'argile, que leur fabriquaient des artisans indigènes ou des artistes étrusques, leur suffisaient (2). Ils ne demandaient qu'un signe sensible de l'idée que leur représentait le dieu ; ils n'éprouvaient pas, comme les Grecs, le besoin impérieux de donner à cette idée une forme plastique. Quand Fabius Maximus avait pris Tarente, il avait emporté les trésors de la molle et opulente cité, il n'avait pas touché aux statues. « Laissons, disait-il, laissons aux Tarentins leurs dieux irrités (3). » Le mot avait fait du bruit dans Rome et les vieillards surtout s'en étaient montrés ravis. Les sénateurs prudents avaient deux motifs pour applaudir à la conduite de Fabius : ils pensaient d'abord qu'il fallait laisser aux Grecs leurs œuvres d'art comme consolation et comme adoucissement de leur servitude (4) ; puis que Rome se com-

(1) Plut., *Marc.*, 21.
(2) O. Muller, *Archéol.*, § 179.
(3) Plut., *Marc.*, 21.
(4) Cic., *In Verr. De Sign.*, 60.

promettait, se perdait même, en ouvrant ses murs aux raffinements de la civilisation grecque. « Les statues grecques, s'écriait plus tard le vieux Caton, sont entrées dans Rome en ennemies (1). » Il faut le dire, le vieux Caton n'avait pas tort. Dès qu'un peuple est assez grossier pour se méprendre sur le but de l'art et pour ne voir en lui qu'un serviteur du luxe, les œuvres de l'art, au lieu de polir et d'épurer ses mœurs, les corrompent. Elles lui donnent le goût de la mollesse et du faste. Mais Rome devait payer la rançon de ses conquêtes. En vain les héritiers de l'antique esprit romain, en vain les plus fermes défenseurs de la tradition poussaient le cri d'alarme : Rome ne pouvait toucher à la Grèce et lui imposer le joug de ses armes sans subir l'ascendant devant lequel s'était inclinée déjà la Macédoine. Elle n'y aurait échappé que si elle avait eu seulement en partage la force brutale qui renverse et qui détruit. Mais à la tête de ses armées, elle comptait des Marcellus, des Scipions, des Métellus, des Paul Emile. Mummius fait exception. Ils mirent la main sur les chefs-d'œuvre accumulés par l'art grec; ils les entassèrent sur des chars pour rehausser la pompe de leur triomphe ; et Rome, en les recevant, imita ses ancêtres mythologiques, les Troyens, qui abattaient des pans de murs pour introduire dans Ilion le cheval d'Epéus.

Qu'on se représente le deuil des artistes grecs lorsqu'ils assistèrent à la spoliation systématique de leur

(1) Tit. Liv., xxxiv, 4.

patrie. Tour à tour Marcellus, L. Quinctius Flaminius, Paul Emile, Métellus, Fulvius Nobilior, Mummius, Sylla, Scipion l'Asiatique, Cn. Manlius, Pompée, Octave, accaparaient au profit de Rome les richesses artistiques de la Sicile, de la Macédoine, de la Grèce, de l'Asie, de l'Egypte. Les places publiques, les portiques, les temples, se dépeuplaient de leurs hôtes, qu'environnait depuis des siècles une même admiration et que suivait dans leur exil une même douleur. Chaque victoire des Romains était doublement fatale pour les Grecs : elle portait le dernier coup à leur liberté mourante, et elle leur enlevait des biens qui ne leur étaient pas moins chers que la liberté. Suivons à Rome les objets d'art, qui paient en quelque sorte les frais de la guerre : à mesure qu'ils arrivent, naissent, à leur vue et à leur contact, des modes, des passions, des manies dans la classe opulente. Après les victoires de L. Scipion et de Cn. Manlius, la faveur est à l'argenterie ciselée, aux tapis de Pergame, aux lits de bronze ; quand Mummius revient de Corinthe, on ne rêve que statues de bronze et tableaux ; lorsque Pompée rapporte la dactyliothèque de Mithridate et les trésors de l'Orient, alors se développe le goût des pierres précieuses, des perles et des vases murrhins (1). Lucullus prodigue en partie les immenses richesses qu'il doit à ses guerres pour amasser des statues et des tableaux (2). César rivalise avec Lucullus dans cette

(1) Pl., *H. N.*, xxxvii, 5-7.
(2) Plut., *Luc.*, 39.

poursuite passionnée des œuvres d'art (1). Au moins Lucullus et César achetaient ; les Dolabella et les Verrès trouvent plus expéditif de voler ; et nous savons par les Verrines ce qu'étaient en ce genre les rapines d'un préteur. On en voyait qui s'éprenaient d'un bronze ou d'un marbre et qui ne pouvaient plus le quitter. Hortensius portait partout avec lui le fameux sphinx qu'il tenait de Verrès ; le consulaire Cestius, une statue qu'on ne nomme pas ; Néron, l'Amazone de Strongylion (2). Tibère faisait enlever des Thermes d'Agrippa pour le placer dans ses appartements le Strigilaire de Lysippe, qu'il voulait regarder sans cesse (3). Nous ne citons que quelques exemples illustres. Comme les princes macédoniens, les nobles Romains sont conquis par l'art grec ; mais ils ne l'admirent pas avec ce recueillement qui n'exclut pas l'enthousiasme ; ils l'aiment avec une violence qui va contre l'esprit de l'art et qui leur en ravit la délicate influence. La vanité n'est pas étrangère à leur passion. Il se forme à Rome le parti des connaisseurs, qui s'attribue le fin discernement des beautés artistiques, de leurs degrés, de leurs nuances ; ce parti se regarde comme le dépositaire du bon goût, de l'élégance et de la politesse, et il traite tous ceux qui ne lui appartiennent pas de près ou de loin d'ignorants et de barbares (4). Posséder des œuvres de l'art grec ou du moins en savoir l'his-

(1) Suet., *Cæs.*, 47.
(2) Pl., *H. N.*, xxxiv, 18.
(3) Pl., *ib.*, 19.
(4) Cic, *De Sign.*, 2 ; — Pl., *H. N.*, xxxiv, 3.

toire, en distinguer les écoles, en apprécier les principaux maîtres, voilà les conditions qu'il faut désormais remplir pour aspirer au titre d'honnête homme. Rome ne peut s'égaler à la Grèce conquise qu'en se montrant capable de la comprendre et d'en hériter. Un petit nombre, comme César, semblent avoir réuni en eux les deux natures, la grecque et la romaine; mais dans ces âmes l'ambition dominait et ne permettait à l'art de les visiter que furtivement, à la hâte. En face du parti des connaisseurs subsistait le vieux parti romain, dont Caton fut le chef véhément et opiniâtre : à ses yeux, c'était au moins perdre son temps que de se livrer à de frivoles discussions sur l'art et les artistes (1). C'était perdre plus que son temps; les déplorables complaisances de tant de Romains pour la corruption grecque atteignaient dans leur racine cette gravité, cette stabilité de caractère qui avaient fait la grandeur de Rome. Virgile était l'interprète du vieux parti romain, quand il disait : « Oui, sans doute, d'autres donneront au bronze des contours moëlleux, ou tireront du marbre des figures animées : .... toi, Romain, souviens-toi de commander aux peuples. Voilà ton art, imposer les lois de la paix, épargner les humbles et abattre les superbes (2). » Horace, d'un ton plus indulgent, mais dans le même sens, reprochait à la Grèce de ne s'être occupée que de bagatelles, et peignait ses vives passions pour les exercices du gymnase, pour les arts, pour la poésie, comme les

(1) Plut., *Marc.*, 21.
(2) Virg., *Æn.*, vi, 846-854.

caprices d'une jeune enfant qui joue sur le sein de sa nourrice (1). Cicéron, en plaidant contre Verrès, affectait de se faire souffler les noms des artistes, il prétendait ne pas s'entendre aux questions d'art, et il traitait les connaisseurs avec un dédain apparent (2). Il flattait ainsi les préventions des juges, et s'en faisait une arme nouvelle pour atteindre Verrès, qui ne s'était conduit ni en gouverneur équitable ni en Romain. Rome était partagée en deux camps, l'un ardent à protester contre l'invasion grecque, l'autre à la soutenir. Mais, encore une fois, la protestation était inutile. Quand les arts ont pris pied dans un Etat, quand ils se sont mêlés à la vie privée et publique, on ne les chasse plus. On ne peut les conquérir sans être conquis par eux à son tour.

Les artistes Grecs arrivèrent à la suite des chefs-d'œuvres dont on dépouillait leur patrie. Ils quittaient pour Rome la Grande-Grèce, la Sicile, la Grèce propre, l'Egypte, l'Asie. Beaucoup demeuraient fidèles aux vieilles écoles d'Athènes, de Sicyone, de Rhodes, d'Ephèse, comme pour y puiser ou y conserver jusqu'au bout les vraies traditions de la sculpture et de la peinture ; beaucoup aussi par curiosité, par ambition, par nécessité peut-être, allaient mettre leur talent au service de leurs vainqueurs et éprouver si le soleil de l'art se lèverait avec quelque éclat sur l'Italie. Dans cette émigration des artistes, les architectes semblent avoir été les plus nombreux. Il fallait d'abord à Rome des édi-

(1) Hor., *Ep.*, II, 1, 117-123.
(2) Cic., *De Sign.*, 2, 3, 6, 7, 14, 48.

fices publics conformes à sa nouvelle grandeur. Les temples se multiplient depuis Marcellus; Auguste en élève cinq, dont le plus fameux est celui d'Apollon Palatin (1). Il pousse les principaux citoyens à orner la ville, ou en la dotant de monuments nouveaux ou en réparant les anciens. Rome, peut-il dire avec orgueil, était de briques à son avènement et il la laissera de marbre (2). C'est qu'en même temps que les temples sortent de terre, paraissent, sur différents points de Rome, ici le Forum de Jules César terminé par Auguste, là le théâtre de Marcellus, là le portique d'Octavie, là les thermes d'Agrippa, qui comprennent le Panthéon (3). On ne rencontre pourtant qu'un nom authentique d'architecte Grec, celui d'Hermodore de Salamine, qui construit les deux temples de Jupiter Stator et de Junon pour Métellus Macédonicus, et celui de Mars, près du cirque Flaminius (4). Mais nous voyons par la correspondance de Pline et de Trajan que, même sous les empereurs, les architectes Grecs venaient chercher à Rome des travaux et des entreprises (5). Si les sculpteurs et les statuaires étaient moins employés que les architectes, c'est qu'on décorait souvent les temples nouveaux avec des statues dérobées à la Grèce. Ainsi, dans le temple d'Hercule Musagète, on voyait les Muses de bronze d'Ambracie,

(1) O. Muller, *Archéol.*, § 190.
(2) Suet., *Aug.*, 29.
(3) O. Muller, *ib.*
(4) Vitr., iii, 2.
(5) Plin. Sec., *ad Traj. Epist.*, xlix.

rapportées par M. Fulvius Nobilior, et dans le temple d'Apollon Palatin, l'Apollon Citharède de Scopas et la Diane de Timothée (1). Il serait facile, avec le seul témoignage de Pline l'ancien, de multiplier les exemples. L'art moderne gardait sa place, malgré la concurrence que lui faisaient les œuvres du passé. Les nobles Romains se piquaient d'avoir leurs sculpteurs et leurs statuaires; ils ambitionnaient pour leur patrie et pour eux-mêmes l'honneur d'avoir suscité aux artistes des siècles précédents des rivaux qui parussent leurs égaux ou leurs héritiers. Pasitélès est le nom le plus fameux qu'on rencontre dans l'histoire de l'art gréco-romain. Il a le don le mieux fait pour plaire à la curiosité multiple de son époque, celui de l'universalité : il est sculpteur, statuaire, ciseleur ; il reprend même les procédés de la sculpture chryséléphantine et s'inspire sans doute de Phidias, quand il exécute pour le temple de Jupiter et de Junon, bâti par Métellus, son Jupiter d'ivoire. Il se recommande comme écrivain par son ouvrage en cinq livres, sur les œuvres d'art les plus remarquables de tout l'univers. Ce n'est plus un de ces traités dans lequel les artistes enseignaient les règles de leur art ou décrivaient les monumens élevés par leur génie, l'ouvrage de Pasitélès dut être une compilation ornée, agréable à la fois et instructive, utile pour guider l'admiration des touristes Romains ou pour dédommager ceux que leurs affaires attachaient à Rome. Il n'était pas mal à propos

(1) Pl., *H. N.*, xxxvi, 4.

que l'artiste se montrât capable de tenir une plume : sa profession gagnait à être en quelque sorte éclairée par un reflet de l'éloquence. Pasitélès avait une qualité solide qui plaît tout d'abord à un peuple sensé et grave, la conscience. Il appelait la plastique la mère des arts, et il ne commençait à couler, à sculpter ou à ciseler que lorsqu'il avait satisfait son talent scrupuleux dans le modèle d'argile. Il étudiait la nature avec l'ardeur et l'exactitude des artistes Péloponésiens, et l'on racontait qu'il avait failli être victime d'une panthère échappée, un jour qu'il modelait ou qu'il dessinait un lion en cage (1). Voilà bien les caractères les plus éminents des périodes de déclin ou, si l'on veut, d'arrière-saison. Arcésilas, qui fut le contemporain et l'émule de Pasitélès, était peut-être encore plus de son temps par la grâce maniérée : il avait fait pour Varron un groupe de marbre, d'un seul morceau, représentant une lionne et des amours ailés qui jouent avec elle; les uns la tiennent enchaînée, les autres la font boire à une corne, les autres lui chaussent des socques (2).

La condition des artistes grecs à Rome, à part quelques exceptions sur lesquelles on est à peine renseigné, fut précaire et dépendante. Pasitélès, né dans la grande Grèce, était devenu citoyen après la guerre sociale, par le bénéfice de la loi Julia (3). Un certain Cléœtas, dont le nom n'est qu'une conjecture de Sillig

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 45; xxxvi, 4.
(2) Pl., *ib.*
(3) Pl., xxxvi, 4.

et dont l'époque est inconnue, avait reçu des Ardéates le droit de cité pour avoir décoré de ses peintures le temple de Junon (1). Les artistes étaient quelquefois honorés par des amitiés illustres, qui les tiraient de la foule et qui détournaient sur eux un peu de la considération dont jouissaient leurs patrons influents et opulents. Ainsi, le sculpteur Arcésilas était le familier de L. Lucullus (2), et l'architecte Cyrus, celui de Clodius et de Cicéron. Nous savons même que Cyrus, pour reconnaître leur sympathie, les instituait ses héritiers (3). Pasitélès, qui était lié avec Roscius, l'était peut-être aussi avec les nobles personnages dont ce grand comédien était l'ami. Mais les artistes trouvaient encore moins à Rome, on ose l'affirmer, des amis que des protecteurs. Des Grecs, venus selon toute apparence pour chercher fortune, ne pouvaient, quelque remarquable que fût leur talent, vivre sur le pied d'égalité avec des Romains, des patriciens, des magistrats. Si Horace sentait son indépendance atteinte par les bienfaits de Mécène, croira-t-on à l'indépendance d'artistes étrangers dans des liaisons créées autant par l'amour-propre que par le goût de l'art et du beau? Les écrivains latins sont muets sur un sujet qui leur semblait trop peu important, mais nous devinons ce qu'ils nous taisent, c'est-à-dire une situation équivoque, incertaine, plus brillante que solide, et maintenue par les condescendan-

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 37.
(2) Pl., *ib.*, 45.
(3) Cic., *Fam.*, vii, 14; *In Mil.*, 18.

ces de l'obligé. Il est vrai que les artistes avaient pour compensation la perspective d'une rapide fortune. Nous avons peu de chiffres. Lucullus convenait avec Arcésilas de 60,000 sesterces (13,500 fr.) pour une statue du Bonheur (1). Ce prix n'a rien d'extraordinaire ; mais César payait 80 talents (445,000 fr.) l'Ajax et la Médée du peintre Timomachus de Byzance (2). Les maquettes d'Arcésilas se vendaient plus cher que des marbres ou des bronzes d'autres artistes. Il recevait d'un chevalier romain un talent (5,560 fr.) pour un modèle de cratère (3). Deux coupes de Zopyre en argent avec des reliefs étaient estimées 12,000 sesterces (2,700 fr.) (4). La mode faisait les réputations et elle ajoutait à certaines œuvres une valeur de fantaisie. On ne peut guère douter que l'art patient, ingénieux, renfermé dans d'étroites proportions, ne s'attirât au moins autant d'admiration que le grand art. Les fruits et les poissons en argile de Posis, qui faisaient illusion, sont cités par Varron avec éloge (5). On se disputait les merveilles des ciseleurs grecs, dont quelques reliefs étaient si fins et si délicats, qu'il était interdit d'en prendre des empreintes : telles étaient, sur des coupes à boire, les scènes de cuisine de Pythéas (6). Il suffit d'avoir parcouru le *De Signis*

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 45.
(2) Pl., xxxv, 40 ; vii, 38.
(3) Pl., xxxv, 45.
(4) Pl., xxxiii, 55.
(5) Pl., xxxv, 45.
(6) Pl., xxxiii, 55.

pour se rappeler avec quelle passion Verrès fait la chasse à ces reliefs, qu'il arrache, lorsqu'ils sont simplement fixés sur le vase. D'ailleurs les ciseleurs pouvaient avoir la vogue sans faire tort aux sculpteurs et aux statuaires; les uns et les autres travaillaient pour des particuliers aussi opulents que des rois et prodigues d'une fortune rapidement amassée.

Mais à Rome l'art fut en général traité en serviteur du luxe et de la magnificence : cette fonction subalterne le déprécia et les artistes avec lui. Quelquefois ils avaient à peine le temps de finir les œuvres qui leur étaient commandées : ils sentaient en quelque sorte derrière eux une volonté impérieuse, dont les impatiences devaient paralyser leur talent ou porter atteinte à leur conscience. La statue de Vénus Génitrix par Arcésilas était placée sur sa base avant d'être achevée, tant on était pressé de dédier le temple (1). Les architectes renonçaient aux traditions qu'ils avaient apportées de la Grèce. Poussés dans la voie des conceptions audacieuses et des œuvres gigantesques par les Romains, qui allaient encore plus au grand qu'au beau, ils élevaient des édifices ou exécutaient des travaux imposants par leur masse et souvent empreints de la majesté du peuple-roi. Mais l'exquise justesse des proportions ou l'élégance sobre des détails étaient compromises; ils cherchaient avant tout un effet d'ensemble. Les architectes se multipliaient pour satisfaire une ardente et générale passion de bâtir; et, comme les

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 45.

fantaisies des particuliers les autorisaient en quelque sorte à l'ignorance, on en voyait qui n'avaient de l'architecte que le nom. Vitruve leur reproche d'aller s'offrir et de quêter les entreprises au lieu de les attendre; il les accuse de ne s'entendre ni à l'architecture ni même à la bâtisse (1). Le goût du grandiose, de la nouveauté, de la richesse rétrécissait nécessairement le domaine propre de l'art : il ouvrait la porte aux industriels, dont la médiocrité, recouverte de savoir-faire et d'audace, rejetait dans l'ombre le talent.

On sent le double coup porté à la dignité des architectes : le caractère d'artiste, qui les égalait aux statuaires, aux sculpteurs et aux peintres va peu à peu s'altérer. Ces derniers mêmes sont atteints. A l'exception d'une minorité de connaisseurs opulents, il semble qu'on n'ait plus que faire de l'art véritable et qu'on se contente de l'art décoratif. On achète pour les palestres et pour les salles d'exercices des statues d'athlètes; on place dans les bibliothèques des images en or, en argent ou en bronze des grands écrivains; les clients commandent la statue de leur patron pour en orner son atrium (2). Sous ce rapport il est curieux de lire quelques lettres de la correspondance de Cicéron à Fab. Gallus, à Atticus, à son frère Quintus. Cicéron reproche à Gallus de lui avoir dépensé, à quatre ou cinq statues, plus qu'il ne donnerait pour toutes les statues du monde (3). Il a pourtant un moment de

(1) Vitr., vi, *Praef.*
(2) Pl., *H. N.*, xxxv, 2; xxxiv, 9.
(3) Cic., *Fam.*, vii, 23.

pinacothèques comme les statues à orner les portiques et les villas. Puis viennent les fresques inaugurées par Ludius. Ludius peint des villas, des portiques, des jardins, des bois, des collines, des piscines, des euripes, des fleuves, des rivages, à volonté; des personnages sur eau, sur terre, à pied, à cheval; des scènes de la vie des champs, même des pochades. Dans les édifices non couverts, comme les promemoirs, il représente des villes maritimes d'un effet charmant et d'un prix très-modéré (1). La peinture à bon marché, voilà le point où l'on arrive au siècle d'Auguste. Quand le maître est plus libéral ou plus vain, les peintres suppléent au talent ou à l'art, qu'on ne leur demande point, par l'éclat des couleurs; dans leur fantaisies, que reprend rudement Vitruve, ils prodiguent le minium, la chrysocolle, la pourpre. Mais les entrepreneurs sous les ordres desquels ils travaillent ont pris soin d'insérer dans le contrat que ces couleurs précieuses seraient à la charge du maître (2). Puis on semble se lasser de la peinture, comme si elle ne parlait pas assez aux yeux : on remplace les portraits par des écussons de bronze ou des effigies d'argent; on représente des objets divers et des animaux avec des pièces de marqueterie (3); on s'ingénie à étaler son luxe ou à varier ses caprices, et Pline, parlant de la peinture de son temps, l'appelle un art qui se meurt (4). Les peintres exerçaient un art trop

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 37.
(2) Vitr., vii, 5.
(3) Pl., *H. N.*, xxxv, 2.
(4) Pl., *ib.*, 11.

délicat pour être longtemps employés à Rome comme artistes.

Nous voyons paraître à Rome un état qui est encore une preuve de la décadence des artistes, la domesticité. Les Romains éminents devaient leur en déguiser les chaînes, mais ou ils les sentaient, ou ils témoignaient de leur abaissement en cessant de les sentir. L'Athénien Métrodore, peintre et philosophe, entrait dans la maison de Paul Emile ; et après avoir contribué par son art à la pompe du triomphe de son patron, il enseignait aux enfants la philosophie et la peinture. L'artiste devenait pédagogue. Paul Emile avait d'ailleurs entouré ses fils de maîtres grecs (1). Il est permis de croire que Cicéron a un peu chargé le portrait de ces artistes d'Asie-Mineure, Tlépolème et Hiéron, dont il fait les limiers de Verrès dans la chasse des objets d'art. Mais ils paraissent avoir été de la suite du préteur, mêlés avec les affranchis, et distingués seulement pour les lumières qu'ils pouvaient fournir à ce connaisseur trop passionné (2). D'autres sont des affranchis, comme Aulanius Evander, né dans Athènes, emmené à Alexandrie par Antoine, venu à Rome parmi les captifs d'Octave, et distingué bientôt par son double talent de ciseleur et de sculpteur. C'est lui qu'on chargeait de restaurer la Diane de Timothée, destinée au temple d'Apollon Palatin (3). Cléœtas, qui recevait le droit de cité des Ardéates après leur avoir

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 40; — Plut., *Paul. Æm.*, 6.
(2) Cic., *De Sign.*, 13, 14.
(3) *Schol. ad Hor. Sat.*, i, 3, 80; Pl., xxxvi, 5, 4.

peint le temple de Junon, était un affranchi de la famille Plautia (1). Parmi ces artistes, qui arrivaient à Rome mêlés aux prisonniers derrière le char du triomphateur, on comptait jusqu'à des fils de roi. Tel était Alexandre, fils de Persée, un habile ciseleur, au rapport de Plutarque; et peut-être dut-il vivre de son art en attendant que la générosité des vainqueurs l'élevât aux fonctions de scribe (2). Des affranchis aux esclaves il n'y avait qu'un pas, et un débauché de Juvénal souhaite deux esclaves, un ciseleur et un peintre expéditif (3). Une fois que l'art était déshonoré par des mains serviles, la considération et la dignité des artistes recevaient le dernier coup.

Une des causes qu'il ne faut pas oublier et qui explique la condition des artistes grecs à Rome, c'est qu'autour d'eux ils ne trouvaient pas de public. Au premier abord, il semble que les Romains eussent l'occasion la plus belle de faire leur éducation, de se former le goût et de donner aux artistes grecs une image affaiblie, mais précieuse de la patrie absente. Ils voyaient dans les temples, sous les portiques, les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la statuaire grecque, dont le spectacle aussi extraordinaire qu'imprévu devait les frapper d'admiration. César, Auguste, Tibère, avaient exposé des tableaux de choix dans des lieux publics, et Agrippa avait composé un discours brillant, où il conseillait d'offrir aux yeux de tous les ta-

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 37; — *Cf.* Sillig., *Catal. Artif. Ludius.*
(2) Plut., *Paul. Æm.*, 37.
(3) Juv., ix, 145.

bleaux et les statues au lieu de les cacher dans les villas (1). Des monuments s'élevaient qui éclipsaient tous ceux de l'ancienne Rome. Mais les artistes demeuraient, pour les Romains, des étrangers, des vaincus méprisables, en dépit de leur habileté. Les reconnaître et les adopter, c'eût été avouer une suprématie que les Romains subissaient, qu'ils ne voulaient pas consacrer. D'ailleurs, le peuple romain, il faut le répéter après tant d'autres, était un peuple grossier sur qui étaient perdues les délicatesses de l'art. La conquête du monde n'avait fait que le gâter et le corrompre. La profusion et l'étonnante diversité des richesses qu'étalaient les triomphateurs l'éblouissaient ; elles l'accoutumaient aux joies enfantines de la pompe, et ses yeux, errant au hasard sur les chars remplis, considéraient les œuvres d'art comme une des mille pièces d'un grand spectacle. Les jeux, donnés par ses édiles avec une magnificence parfois insensée, l'entretenaient dans les mêmes impressions. Horace se plaignait qu'au théâtre le chevalier même ne sût plus écouter, et que les représentations dramatiques fussent changées en exhibitions (2). Les tueries de gladiateurs achevaient d'endurcir les âmes et d'oblitérer en elles le tact, imparfait de tout temps, qui eût pu les mettre en rapport avec le beau. Les monuments dont se couvrait Rome étaient seuls capables de les toucher; leurs proportions grandioses, leur masse imposante

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 9, 10.
(2) Hor., *Ep.*, ii, 1, 187-188.

remuaient les Romains par une sorte de surprise, qui était aux plaisirs de l'art ce que la sensation violente est au sentiment délicat. De même que les statues et les tableaux disparaissaient dans la pompe des triomphes, ils étaient écrasés par les hardiesses de l'architecture ; il eût fallu être averti pour aller à eux et les admirer. Leur accumulation les dépréciait encore, pour ainsi dire ; il y en avait tant à Rome qu'il ne paraissait plus que ce fussent des chefs-d'œuvre. Enfin, autour d'eux manquaient deux conditions importantes de l'admiration, le loisir et le silence. Dans une ville immense, affairée, bruyante, l'esprit ne pouvait trouver cette assiette calme qui correspondait à l'expression des œuvres de l'art grec et qui permettait seule de les goûter (1). Que les artistes grecs étaient loin des intelligentes cités de leur patrie !

Les suivrons-nous sous les empereurs? Nous trouvons à peine quelques noms d'artistes grecs établis à Rome. Pline cite avec éloge celui de Zénodore. Après avoir consacré dix ans chez les Arvernes à un colosse de Mercure, qu'ils lui payèrent 400,000 sesterces (80,000 fr.), il fut appelé par Néron et chargé de la statue colossale de l'empereur. Artiste scrupuleux qui rappelle Pasitélès, il avait fait d'abord de petits modèles d'argile pour fixer les traits de Néron ; puis il s'était élevé au grand modèle, dont Pline admirait dans son atelier la parfaite ressemblance. Mais Zénodore, quoique Néron ne lui ménageât ni l'or ni l'ar-

(1) Pl., *H. N.*, xxxvi, 5.

gent, ne put retrouver l'airain de Corinthe. Le secret de cet alliage précieux s'était perdu. De telles lacunes dans l'art en disent beaucoup sur la condition des artistes. Pendant une période de plus d'un siècle, qui s'étend depuis l'invasion des Gaulois jusqu'à la prise de Corinthe, les statuaires avaient peu à peu disparu. Au milieu des discordes intestines, de l'épuisement et de la misère des Etats grecs, ils devenaient inutiles, et la renaissance, qui avait ensuite ranimé leur art presque éteint, les avait trouvés incapables de continuer leurs devanciers. Zénodore se signalait par une adresse de main qui sent la décadence : il avait imité pour Avitus, gouverneur de la province de Gaule, deux coupes de Calamis, et il était difficile de ne pas confondre la copie avec l'original (1). J'admets et je comprends l'habileté de Zénodore ; mais lorsque Dorothée, son contemporain, devait faire une copie de la Vénus Anadyomène, qui pourrissait dans le palais des Césars, sentait-il en présence de ce chef-d'œuvre, victime d'une déplorable incurie, combien l'art et les artistes étaient déchus depuis Apelle (2) ? Nous ne savons rien sur cette série d'artistes, Cratère, Polydore, Polydecte, Hermolaüs, Pythodore, Artémon, Aphrodisius de Tralles, le plus fameux de tous, qui remplirent d'excellentes statues le palais des Césars sur le Palatin ; nous ignorons si les auteurs du groupe de Laocoon, sous Titus, Agésandre, Athénodore et Polydore, le conçurent et l'exécutèrent à Rome (3).

(1) Pl., *H. N.*, xxxiv, 3, 19.
(2) Pl., xxxv, 36.
(3) Pl., *H. N.*, xxxvi, 4.

Sans doute, les architectes et les sculpteurs ne manquaient pas de travaux, quand Caligula et Néron élevaient leurs palais insensés, quand Vespasien bâtissait le temple de la Paix, quand Domitien dotait Rome de deux temples, d'un Forum, d'un stade, d'un Odéon, quand régnait Adrien. Il fallait des arcs de triomphe et des colonnes monumentales pour les victoires ; il fallait, pour l'empereur et les membres de la famille impériale, des statues et des bustes qui répandaient leurs traits sur tous les points de l'empire. Vespasien comblait de sa munificence non-seulement les poètes illustres, mais les artistes, entr'autres celui qui avait restauré la Vénus de Cos et le colosse (1); Adrien, qui s'entendait en peinture, admettait des peintres dans son intimité. Faveurs passagères et familiarités hautaines ou périlleuses ! Les peintres étaient confondus, à la suite d'Adrien, avec les grammairiens, les rhéteurs, les musiciens, les géomètres et les astrologues (2). L'empereur, enflé de sa science, se plaisait à les railler, à les traiter avec mépris, à les écraser. Il n'y a rien de pire qu'un souverain qui se croit bon à tout, parce qu'il peut tout. L'architecte Apollodore s'en aperçut. Le fit-il mourir pour des paroles trop libres (3) ? Si l'on veut mettre en doute ce rigoureux châtiment, il paraît au moins certain qu'il le frappa de sa disgrâce.

Telle dut être, en général, la condition des artistes

(1) Suet., *Vesp.*, 18.
(2) Spart., *Adr.*, 14, 15.
(3) Xiphil., lxix.

grecs sous l'empire. Les folies du luxe particulier, qui préférait, par exemple, des murailles dorées comme des vases à de belles peintures (1), les obligeaient de faire place aux manœuvres ; les commandes des Césars les soumettaient à des maîtres exigeants, superbes et irritables. Ils ne pouvaient se soutenir auprès d'eux qu'en entrant dans leurs fantaisies, et en les éblouissant par des magnificences ou par des audaces auxquelles ils sacrifiaient l'art véritable. Ils n'avaient plus ni l'indépendance qui suscite les conceptions heureuses, ni la sympthie qui les encourage et qui les développe, ni la passion du beau qui trouve à peine son terme dans les œuvres finies. Le maître ordonnait, César ou Trimalcion, et il lui semblait que ses volontés et son or dussent avoir la vertu de faire éclore des œuvres d'art à l'instant même et sans peine. Adieu l'inspiration, l'harmonie des parties et du tout, le détail parfait ! Il faut courir les hasards de l'improvisation et avilir son propre ouvrage par la promptitude qu'on met à répondre à la commande. Sans doute, la décadence des artistes fut quelque temps dissimulée par l'habileté de main et l'excellence des procédés techniques qui s'étaient transmises dans les écoles; c'étaient leurs devanciers qui venaient en aide à des continuateurs déshérités, chargés de conserver l'héritage de l'art, en dépit du malheur des temps et de la grossièreté des hommes. Mais comme la considération et la dignité des artistes allaient tous

(1) Pl., *H. N.*, xxxv, 1.

les jours s'amoindrissant, la technique même s'altéra dans leurs mains, incapables de tenir avec honneur le pinceau du peintre ou le ciseau du sculpteur, et, peu à peu, confondus avec les artisans, ils retournèrent à l'obscurité de leur origine. Seulement, aux premiers siècles, la classe des artisans était agitée par une fermentation généreuse, qui soulevait à sa surface les individus éminents et qui préparait l'ordre de l'art, infiniment supérieur à celui du métier ; aux derniers siècles, cette même classe recevait les artistes pour les absorber et les anéantir, jusqu'à l'aurore si longtemps attendue de la Renaissance.

Rome fut pour les artistes grecs une de ces terres d'exil où l'on ne s'acclimate point. La Grèce est leur patrie, c'est là seulement qu'on les trouve. Leur carrière fut éphémère, aussi bornée que celle du peuple grec, qui passa comme un météore, mais en laissant à l'horizon sa traînée lumineuse pour éclairer tous les âges. Trois cents ans à peine : dans ce court espace, brillèrent presque aussi soudainement que s'éteignirent statuaires, sculpteurs, peintres, architectes. Les artistes conquirent leur place au sein de la société grecque par le droit du génie, le premier, sans contredit, aux yeux de leurs intelligents compatriotes ; ils la gardèrent par l'originale et féconde variété de leurs chefs-d'œuvre. Les chefs des républiques et des rois les admirent dans leur intimité ; la religion leur ouvrit ses sanctuaires, leur confia la garde de ses traditions flottantes et leur demanda ses dieux. La philosophie refusa presque toujours de les reconnaître ; elle affecta

tantôt de ne voir que leurs ateliers, leurs outils et sur leur personne la tâche du travail manuel : tantôt elle se défia de leur inspiration libre, qu'elle crut périlleuse pour les intérêts de la morale et de la raison. Mais le public, et principalement celui d'Athènes, prit pour ainsi dire en main leur cause ; il les soutint par les commandes, par les concours, par les distinctions, et, ce qui vaut mieux encore, par une sympathie constante et une admiration sincère. Aussi tant que la nation grecque, dont ils étaient une des couronnes, fut ou put se croire indépendante, ils demeurèrent pour la charmer et pour l'embellir ; lorsqu'elle tomba sous les coups de la conquête romaine, ils tombèrent avec elle. L'éclat amoindri qu'ils jetèrent encore en Grèce ou à Rome était la lumière pâlissante, et cependant belle encore, qui suit un coucher de soleil ; mais l'astre avait disparu.

Vu et lu,

A Paris, en Sorbonne, le 19 avril 1865,

par le doyen de la Faculté des Lettres de Paris,

J.-V. LECLERC.

Permis d'imprimer.

Pour le vice-recteur,

L'INSPECTEUR DE L'ACADÉMIE :

FILON.

TABLE DES MATIÈRES

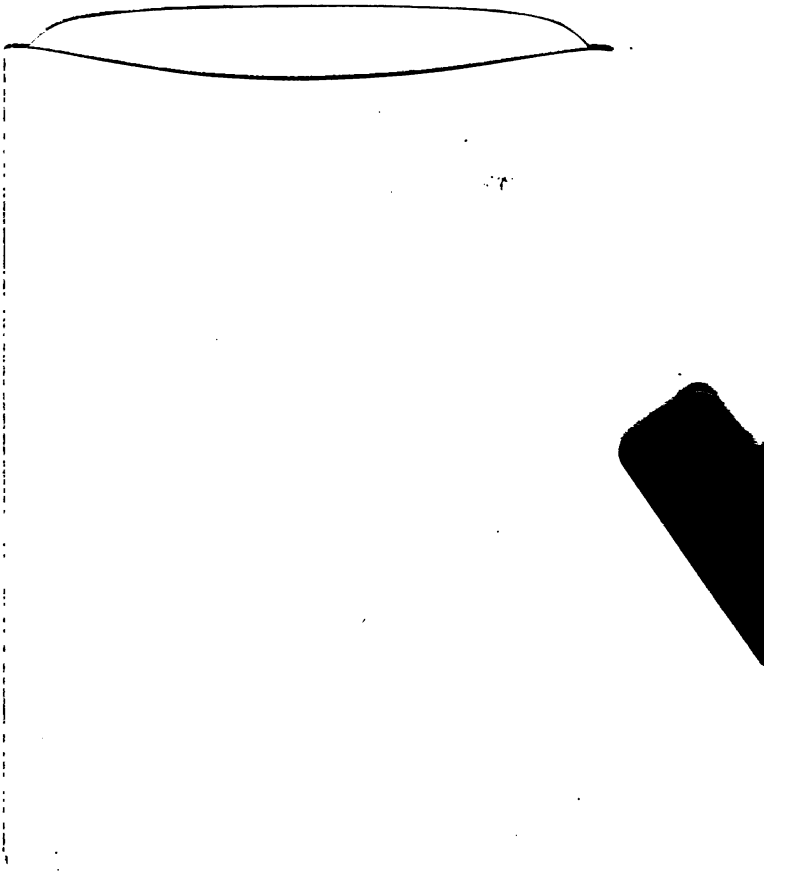
		Pages
PRÉFACE		5
CHAP. I.	— Condition obscure des premiers Artistes	9
CHAP. II.	— Les Artistes des îles et de l'Asie Mineure jusqu'à la conquête de l'Ionie	18
CHAP. III.	— Les Artistes sous les despotes	29
CHAP. IV.	— Les Artistes Doriens du ve et du vi^e siècle	33
CHAP. V.	— Emancipation des Artistes par la démocratie Athénienne	60
CHAP. VI.	— Valeur personnelle des Artistes, leur caractère et leurs connaissances	79
CHAP. VII.	— Rapport des Artistes avec les Chefs des Républiques et les Rois	103
CHAP. VIII.	— Les Artistes dans leur rapports avec le public : Expositions et Concours	126
CHAP. IX.	— Commandes et Entreprises. — Fortune des Artistes	146
CHAP. X.	— Action des Artistes sur la Religion	177
CHAP. XI.	— Honneurs et Récompenses	210
CHAP. XII.	— Les Artistes devant la philosophie	222
CHAP. XIII.	— Les Artistes grecs à Rome	246

Nice. — Typ. V.-Eugène GAUTHIER et Ce, descente de la Caserne, 1.

$\frac{2}{\text{Ap}}$

8905476393 3

b89054763933a

89054763933

b89054763933a